

НОВОЕ
ЭКОНОМИЧЕСКОЕ
МЫШЛЕНИЕ

Экономика vs Искусство

Альманах Центра
экономической культуры

Под редакцией

Д. Кадочникова, А. Погребняка

и Д. Раскова

ЦЕНТР ЭКОНОМИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ
ИЗДАТЕЛЬСТВО ИНСТИТУТА ГАЙДАРА
МОСКВА · САНКТ-ПЕТЕРБУРГ · 2024

УДК 7.01
ББК 65.498.5
Э40

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ СЕРИИ

«НОВОЕ ЭКОНОМИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ»

Автономов В. С. (НИУ ВШЭ), Ананьин О. И. (НИУ ВШЭ),
Анашвили В. В. (РАНХиГС), Болдырев И. А. (Университет Ней-
мегена им. св. Радбода Утрехтского), Замань С. (Болонский
университет), Кламер А. (Университет им. Эразма Роттердам-
ского), Кудрин А. Л. (Москва), Макклоски Д. (Университет
Иллинойса, Чикаго), Мау В. А. (Москва), Нурсев Р. М.,
Погребняк А. А. (ИТМО, Санкт-Петербург), Расков Д. Е.
(Санкт-Петербург), Широкопад Л. Д. (СПбГУ)

Экономика vs искусство

Э40 Альманах Центра экономической культуры [Текст] / под ред.
Д. Кадочникова, А. Погребняка, Д. Раскова. — М.; СПб.: Изд-во
Института Гайдара; Центр экономической культуры, 2024. —
(Новое экономическое мышление). — 360 с.
ISBN 978-5-93255-651-1

Сборник «Экономика vs искусство» подготовлен по итогам состоявшейся на факультете свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета 16–18 июня 2022 года одноименной конференции. Идея сборника проистекает из того, что, с одной стороны, экономисты не только отображают, описывают реальность, но и переосмысливают, оценивают ее, а иногда и предлагают альтернативную версию реальности; теоретико-экономическое осмысление действительности распространяется и на искусство, как на результат не только творческого порыва, но и хозяйственной деятельности. С другой стороны, искусство, как сфера, наделенная огромным потенциалом трансформации культуры и повседневности, в том числе и их экономической составляющей, в крайних своих проявлениях способно постулировать как радикальный отказ от капиталистических отношений, так и абсолютное слияние с системой экономического обмена. Искусство обозначает собственные границы в диалоге с экономикой и тем самым открывает символическую природу экономики. Авторы и редакторы сборника надеются, что включенные в него статьи послужат дальнейшему развитию диалога представителей обществоведческих дисциплин и искусства.

© Издательство Института Гайдара, 2024

ISBN 978-5-93255-651-1

Содержание

Предисловие · 9

ЭКОНОМИКА И ЭСТЕТИКА: АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Д. В. Кадочников. Экономические идеи и эстетические идеалы: направления взаимодействия · 13

Д. Е. Расков. Барокко и камерализм: к интеллектуальной истории экономической мысли · 38

О. В. Горяинов. Господин Тэст и деньги: о некоторых следствиях картезианства Поля Валери · 63

А. А. Погребняк. Гамлет садится за руль (об одном эпизоде фильма Э. Рязанова «Берегись автомобиля!») · 100

Ж. В. Николаева. *Horror vacui vs horror excessus*: почему медленная экономика и медленная архитектура ищут критерии визуальной экологичности вместе · 114

В. В. Путинцева-Арданская. Добавочное удовольствие (пост)советского субъекта: потребление вещей и роль искусства · 138

А. В. Николаев. В чем трагичность «Трагедии общественного» · 148

ИСКУССТВО КАК ИНДУСТРИЯ И БИЗНЕС

А. Б. Парыгин. Искусство как бизнес или что есть искусство? · 167

J. A. TAYLOR. Was Arnold Hauser Right that Economics Decisively Determines the Creation of Fine Art? · 177

- В. П. Федоров. Памятники культуры: стимулы к возвращению в экономический оборот · 182
- Е. В. Жбанкова. Кинопредприниматели дореволюционной России: художники или нет? · 194
- Н. Д. Ирза. Георгий Костаки: стратегия успешного коллекционирования · 205
- Н. Ю. Фролова. Феномен развития коллекционного дизайна · 222
- Н. А. Мальшина. Единство и противоположности содержания индустрии культуры России · 237
- Е. Л. Шекова. Управление учреждениями культуры в условиях кризиса · 252
- Е. Ю. Юдина. Искусство организации Больших гуляний в московском городском Манеже в последней четверти XIX века · 273

ИСКУССТВО, ЭКОНОМИКА, ДИГИТАЛИЗАЦИЯ

- А. Я. Сарна. Нет-арт и новые медиа: сети как капитал · 285
- Г. Л. Тульчинский. Экономика и искусство: встреча в цифре · 304
- Д. Б. Пушкина. Искусство преподавания междисциплинарных предметов в онлайн- и офлайн-пространстве: опыт COVID-19 · 323
- П. М. Лукичѐв, С. А. Кузеква. Антиутопия как неслетлое будущее взаимоотношений человечества и искусственного интеллекта · 350

Contents

Preface · 9

ECONOMICS AND AESTHETICS: ASPECTS OF INTERACTION

- D. KADOCHNIKOV. ECONOMIC Ideas and Aesthetic Ideals: Directions of Interaction · 13
- D. RASKOV. BAROQUE and Cameralism: Towards an Intellectual History of Economic Thinking · 38
- O. GORIAINOV. MONSIEUR Teste and Money: On Some Implications of Paul Valéry's Cartesianism · 63
- A. POGREBNIYAK. HAMLET Gets Behind the Wheel (About One Episode of the Film by E. Ryazanov "Beware of the Car!") · 100
- ZH. NIKOLAEVA. HORROR Vacui vs Horror Excessus: Why the Slow Economy and Slow Architecture Are Looking for Eco Friendly Visual Criteria Together · 114
- V. PUTINTSEVA-ARDANSKAYA. THE Additional Pleasure of Post-soviet Subject: Consumption Choices and Art · 138
- A. NICOLAEV. WHAT is Tragic in "The Tragedy of the Commons"? · 148

ART AS AN INDUSTRY AND A BUSINESS

- A. PARYGIN. ART as a Business or What is Art? · 167
- J. A. TAYLOR. Was Arnold Hauser Right that Economics Decisively Determines the Creation of Fine Art? · 177

- V. FEDOROV. CULTURAL Monuments: Incentives to Return to Economic Turnover · 182
- E. ZHBANKOVA. FILM Entrepreneurs of Pre-revolutionary Russia: Artists or Not? · 194
- N. IRZA. GEORGE Kostakis: The Strategy of Successful Collecting · 205
- N. FROLOVA. THE Phenomenon of the Development of Collectible Design · 222
- N. MALSHINA. UNITY and Opposites of the Content of the Russian Cultural Industry · 237
- E. SHEKOVA. MANAGEMENT of Cultural Institutions in Terms of Crisis · 252
- E. YUDINA. THE Art of Organizing the Big Festivities in the Moscow City Manege in the Last Quarter of the 19th Century · 273

ART, ECONOMICS, DIGITALIZATION

- A. SARNA. NET-ART and New Media: Networks as Capital · 285
- G. TULCHINSKII. ECONOMICS and Arts: A Meeting in Digital · 304
- D. PUSHKINA. THE Art of Teaching Interdisciplinary Courses: COVID-19 Experience · 323
- P. LUKICHEV, S. Kuzekova. Dystopia as a Bleak Future of the Relationship Between Humanity and Artificial Intelligence · 350

Предисловие

Предлагаемый вниманию читателей сборник статей подготовлен по итогам международной научной конференции «Экономика vs искусство», состоявшейся на факультете свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета 16–18 июня 2022 года.

Идея проведения упомянутой конференции и последующей подготовки настоящего издания основывается на осознании того, что современная обществоведческая и гуманитарная мысль отказывается от классических бинарных оппозиций центра и периферии, глубины и поверхности, высокого и низкого. Актуальным представляется и отказ от раздельного рассмотрения феноменов экономики и искусства. Эстетический жест разворачивается в пространстве экономического, политического, этического, а экономический обретает эстетическое измерение и задает стандарт прекрасного.

Экономика, как общественно-гуманитарная дисциплина, во многих своих аспектах оказывается ближе к искусству, чем к точным наукам. Экономисты не только отображают, описывают реальность, но и переосмысливают, оценивают ее, а иногда и предлагают альтернативную версию реальности. Теоретико-экономическое осмысление действительности в конечном итоге распространяется и на искусство, как на результат не только творческого порыва, но и хозяйственной деятельности. Искусство же, как сфера максимально открытая для всех интересующихся и в то же время наделенная

невероятным потенциалом трансформации культуры и повседневности, в том числе и их экономической составляющей, в крайних своих проявлениях способно постулировать радикальный отказ от капиталистических отношений и, с другой стороны, абсолютное слияние с системой экономического обмена. Среди художников двух последних столетий были и те, кто последовательно стремился к нестяжательству, и те, кто считал искусство идеальной сферой предпринимательства. При этом последующая капитализация искусства «нестяжателей» зачастую бьет рекорды, установленные теми, кто всеми возможными средствами добивался финансового успеха при жизни. Искусство обозначает собственные границы в диалоге с экономикой и тем самым открывает символическую природу экономики.

Наука и искусство представляют собой разные способы познания и описания мира. С известными оговорками можно сказать, что если наука стремится к максимально объективному, беспристрастному, точному и верифицируемому отражению реальности, то отражение мира в искусстве субъективно, эмоционально, нацелено не на точное воспроизведение, но на творческое преломление. Однако как наука, так и искусство неоднородны и многообразны, они могут частично пересекаться и взаимодействовать как применительно к конкретному объекту познания, так и применительно к способам познания и отображения мира. Авторы и редакторы сборника надеются, что включенные в него статьи послужат дальнейшему развитию диалога представителей обществоведческих дисциплин и искусства.

Предлагаемый читателю сборник является продолжением Альманаха Центра исследований экономической культуры и специальных выпусков «Кино и капитал», «Труд и досуг».

Экономика и эстетика:
аспекты взаимодействия



Экономические идеи и эстетические идеалы: направления взаимодействия

Денис Кадочников

Кадочников Денис Валентинович (e-mail: dkadochnikov@yahoо.com), кандидат экономических наук, доцент кафедры экономической теории и истории экономической мысли Санкт-Петербургского государственного университета, старший научный сотрудник Международного центра социально-экономических исследований «Леонтьевский центр» (Санкт-Петербург, Россия).

Эстетические идеалы создаются, меняются, уходят, воспроизводятся как в творческом создании оригинальных произведений, так и в тиражировании копий. Экономическая логика неприменима к анализу творческого акта, но вполне применима к анализу формирования и воспроизводства эстетических ценностей и идеалов, поскольку в отличие от индивидуального по своей природе акта творчества формирование, воспроизводство и трансляция эстетических идеалов — это общественный процесс, в котором задействованы разнообразные производительные силы общества. Экономика производит эстетические ценности так же, как она производит и материальные ценности; в этом смысле искусство, художественное творчество — это отрасль экономики. Но то же самое можно сказать и о науке, в том числе об экономической, — экономические знания и идеи, пусть и рождаются изначально в сознании индивидуальных исследователей, приобретают подлинную силу и влияние тогда, когда воспроизводятся в экономической политике и практике, то есть когда становятся частью хозяйственной деятельности. В связи с этим интересно исследовать вопрос о том, как связаны друг с другом экономические идеи и эстетические идеалы, коль скоро и те и другие не могут не быть укоренены в экономической деятельности людей.

Ключевые слова: эстетика, этика, экономические идеи.

Введение

Экономическая наука и искусство взаимодействуют и изучают друг друга на многих уровнях и разнообразными путями. Довольно распространены попытки использования теоретико-экономической методологии при анализе формирования цен на произведения искусства, хотя на данный момент, как представляется, основным выводом такого рода попыток является признание неадекватности традиционных моделей анализа ценообразования там, где мы имеем дело с невоспроизводимыми объектами, к каковым относятся произведения искусства (оригинальные во всяком случае). Несколько более продуктивным, методологически обоснованным и полезным в прикладном плане оказывается анализ формирования цен на тиражируемые копии произведений искусства / на права воспроизведения и копирования. Искусство можно рассматривать и как отрасль экономики, которая развивается в значительной степени в той же логике, что и другие отрасли, откликается на изменения экономической конъюнктуры. В свою очередь, искусство обращается к экономическим реалиям как к объекту внимания художников различных жанров, пытается дать оценку тем или иным экономическим идеям и явлениям.

В данной статье предпринимается попытка взглянуть на экономику (как теоретическую дисциплину) и на искусство в их взаимосвязи, а именно на взаимодействие экономических идей и эстетических идеалов, которые находят воплощение в произведениях искусства. Экономические идеи или суждения — это представления о том, как функционирует (позитивные суждения) и/или как должна функционировать (нормативные суждения) экономика, как хозяйству-

ющие субъекты ведут / должны вести себя в процессе производства и обмена благами, а также распределения и использования (потребления) результатов хозяйственной деятельности. Как позитивные, так и нормативные теоретико-экономические идеи связаны с хозяйственной этикой и с этикой вообще как с системой представлений о должном в отношениях между людьми. С другой стороны, эстетические идеалы воплощают представления о том, что считается красивым, привлекательным, а что — уродливым и отталкивающим. Теоретико-экономические / экономико-этические и эстетические суждения на глубинном уровне связаны друг с другом, поскольку в их основе лежит определенный способ восприятия, определенный взгляд на человека, общество, окружающую действительность. Если исходить из того, что должное и приемлемое в этическом (в том числе и в экономическом) плане не может быть отталкивающим и уродливым в эстетическом плане и наоборот (см., в частности: Бондарев 2017), то следует предположить и существование тесной связи экономических идей / суждений / оценок и эстетических идеалов. Интересно рассмотреть вопрос о том, как связаны друг с другом экономические идеи и эстетические идеалы, обратившись к истории их изменений.

Ренессанс и барокко: непостижимость божественного замысла, усложненность и гармония

История европейской общественно-экономической мысли началась с формированием централизованных абсолютистских государств и, как следствие, формированием предпосылок для развития национальных (а позднее — и глобальных) рынков. Выработка советов

и рекомендаций для властей изначально составляла основную задачу экономической науки, которая мыслилась как часть науки о государственном управлении. Некоторые созданные в то время (XVI–XVII века) экономические концепции сегодня воспринимаются как примеры позитивного анализа, как примеры теоретического осмысления тех или иных экономических явлений, но в основном потому, что намеренно забывается/игнорируется политический контекст их создания; зачастую это не столько анализ реальности, сколько обоснование необходимости/целесообразности того или иного политического воздействия, либо отказа от такого воздействия. Нормативность экономического знания докапиталистической эпохи была естественным следствием обслуживания государственных интересов. При этом вплоть до полного утверждения капиталистических отношений и формирования рыночного хозяйства экономические знания представляли собой, скорее, суждения по отдельным узким и/или сугубо прикладным вопросам, таким как допустимость взимания процента, эффекты торговых ограничений и т.п. Советники европейских монархов, коммерсанты и банкиры того времени уже обладали немалым запасом знаний о ведении хозяйства на микро- и на макроуровне, владели нетривиальными практическими техниками, полезными в хозяйственной деятельности (способы хозяйственного учета, финансовые вычисления, формы организации коммерческой деятельности и распределения рисков и т.д.). В эпоху ренессанса идеи гуманизма овладевают умами и заставляют задуматься о жизни и благосостоянии человека и общества, об устройстве человеческого организма и организма общественного. Поиски художественной гармонии сочетаются с поисками гармонии общественной, хозяйственной. Тактическая хозяйственная осведомленность и рациональ-

ность, однако, еще не сопровождалась попытками разработки целостной картины экономических отношений, комплексного теоретического видения экономики как системы. В какой-то мере это можно приписать отсутствию критической массы накопленных экономических знаний. Но, как представляется, мыслители докапиталистической эпохи и не ощущали потребности в некоей целостной теоретической системе, которая «все расставила бы по местам», поскольку в мировоззрении людей той эпохи интуитивное понимание взаимосвязанности и упорядоченности мира сочеталось со смиренным принятием невозможности полного постижения божественного замысла. Это мировоззрение в наибольшей степени нашло отражение в эстетике сменившего ренессанс барокко (см., например: Вёльфлин 2004). Для этого художественного направления характерна вычурность, намеренная усложненность, активное использование разного рода «обманок» и внешних эффектов. Барочная усложненность — это и воплощение идеи богатства, и воплощение идеи непостижимости, скрытости истины, которая постигается не рационально, а воспринимается чувственно. Вместе с тем за этой усложненностью угадывается и упорядоченность, стремление к гармонии отдельных частей, унаследованное от ренессанса. Наиболее «общественными» во многих смыслах жанрами искусства во все времена были архитектура и градостроительство; в них же барочный взгляд и на эстетику и на общество/хозяйство проявились в наибольшей степени. Властители барочного города (вспомним, например, Рим времен расцвета папства, Прагу, Вену и Зальцбург XVI–XVIII веков), пусть и развиваясь в условиях, унаследованных от Средневековья, не стремились радикально их преобразовывать, в том числе, вероятно, потому, что не воспринимали его (да и в целом общество) как единый организм.

В хаосе и переплетении улиц и переулков, площадей и садов возникали храмы, замкнутые монастырские комплексы, укрепленные замки-дворцы, отгораживающиеся, а не раскрывающиеся навстречу городу (а если и приоткрывающиеся, то какой-то одной своей стороной, зачастую совершенно непохожей на прочие). Сначала ренессансный, а затем и барочный город, будучи средой, в которой формируется барочное мировоззрение, — это город сосуществующих, но разобщенных сообществ и сословий, районов и кварталов, живущих по своим правилам и в своей социальной реальности; в нем не проявляется идея общественного порядка и гармонии, в то время как храмы напоминают об ином, непостижимом в полной мере, божественном замысле, божественной гармонии.

Эпоха классицизма: образ всеобщей гармонии и порядка в науке и искусстве

Формирование теоретико-экономического знания в современном понимании условно принято относить к рубежу XVII и XVIII веков, когда на смену обсуждению отдельных вопросов экономической политики (таким, как внешнеторговые ограничения или организация финансирования государственных расходов) приходят первые попытки осмысления экономики, в целом как системы, а также ее отдельных элементов и характера функционирования. Интеллектуальным контекстом этого процесса были рационализм и эмпиризм (см. подробнее: Писарчик 2005). В это время в сознании обществоведов начинает складываться идея о государственном или общественном благе, о должном и рациональном устройстве общества и экономики. При этом период зарождения и разви-

тия классической политической экономии в Западной Европе (конец XVII — XIX века) совпадает с эпохой классицизма как эстетического направления (подробнее см.: Бутов 2018). Называя политическую экономию этого времени классической, историки экономической мысли обычно подразумевают ее основополагающую роль для дальнейшего развития этой дисциплины, однако с полным основанием можно считать ее классической и потому, что экономические идеи того времени вполне соответствовали классицистическому мировоззрению. Эстетические идеалы классицизма и экономические идеи классической политэкономии объединяет одна и та же философия и общий социально-экономический и политический контекст.

Вера в способность человека (а точнее, государства) обеспечить гармоничное и слаженное развитие общественного организма на основе познания и использования в практической деятельности неких предположительно существующих закономерностей функционирования экономики зиждется на убеждении в том, что существует и достижим некий идеал общественной жизни, которая может и должна быть устроена как механизм, все детали которого выполняют свои задачи, слаженно взаимодействуя, а не мешая друг другу. Идея «невидимой руки рынка», которой не нужно мешать, но необходимо, напротив, устранить препятствия и ограничения для ее воздействия, чтобы добиться всеобщего процветания, не подразумевает наличия в обществе /экономике фундаментальных противоречий, как, впрочем, и наличия какой-бы то ни было неопределенности; напротив, эта идея подразумевает, что общественно-экономической жизни внутренне присуща тенденция к достижению гармонии, в основе которой лежат устойчивые, ясные и познаваемые закономерности (см., в частности: Ананьин 2009). Рождение политической экономии

как научной дисциплины, претендующей на постижение механизма функционирования экономики, отражает не только стремление мыслителей «внести ясность» в сферу экономических отношений, но и веру в то, что эта самая ясность и гармония в ней есть, пусть и скрытая от обывателей.

То же самое стремление к ясности и простоте, предсказуемости композиции и декоративных приемов, гармонии и соразмерности отдельных частей, тяга к идеальным образцам и эталонам отразилось в классицизме как художественном направлении, в особенности в архитектуре, градостроительстве, садово-парковом искусстве. Идея строительства/преобразования города как единого ансамбля, в котором все части взаимосвязаны и встроены в единую иерархию элементов, впервые в Европе столь ярко явленная в классицистическом Версале (вначале в масштабах собственно дворцово-паркового ансамбля, затем в масштабах одноименного города) — это художественное выражение того же мировоззрения, которое в конце XVII — начале XVIII века заставило европейских мыслителей задуматься о едином общественном организме, о его устройстве, взаимосвязях его частей и закономерностях функционирования. Та же вера в гармонию, порядок и взаимосвязанность частей единого целого, которая проявила себя в искусстве классицизма, обнаруживается и в попытках политэкономов-классиков осмыслить народное хозяйство и предложить рецепты устранения того, что, по их мысли, препятствовало его гармоничному развитию. Вообще XVIII–XIX века — это время, когда во многих европейских городах предпринимаются более или менее масштабные попытки перестройки и переустройства городов и/или строительства новых городов, в которых воплощаются новые представления о красоте, удобстве и благоустройстве. Эпоха Просвещения,

которую вполне можно назвать эпохой классицизма, стала временем активизации строительства новых общественных пространств и зданий: парков, административных, учебных и медицинских учреждений, первых публичных музеев и т. д. В это время распространяются новые представления об общественном благе, о рациональной организации государственного аппарата и его задачах, а это, в свою очередь, приводит к новому пониманию того, как должна быть организована городская среда и общественные постройки. Пожалуй, именно в сфере градостроительства и архитектуры в наибольшей степени в тот исторический период проявляются новые эстетические идеалы и новые взгляды на общество и хозяйство и именно в этой сфере наглядно проявляется их неразделимость. Реализация крупных строительных и градостроительных проектов, формирование крупных музейных коллекций и обустройство новых общественных пространств требуют значительных ресурсов, что заставляет власти многих государств, прежде всего европейских, задуматься об экономическом развитии, об эффективности экономической политики как об условии, а также как об одной из целей преобразований всех сторон общественной жизни, в том числе искусства в самом широком понимании. Вероятно, наиболее амбициозный преобразовательный проект той эпохи — деятельность Петра Великого и его сподвижников. Стоит оговориться, что традиционно в художественной сфере этот период связывается не с классицизмом (который в своих наиболее чистых формах утверждается уже преемниками Петра на протяжении XVIII–XIX веков), а с (петровским, русским) барокко, однако в архитектурно-градостроительных аспектах русская архитектура и градостроительство начала XVIII века уже несут в себе важные черты классицизма (уже утвердившегося в то время во Франции и Англии), что

проявлялось, в частности, в ясности и целостности композиционных решений зданий, их изначальной «распахнутости», открытости в городское пространство и интегрированности в градостроительные планы. В деятельности Петра и его сподвижников и продолжателей (например, Ломоносова), в его взглядах и шагах связь между идеями относительно экономики и государства с одной стороны и искусством/эстетикой с другой стороны проявляется со всей очевидностью. Практическая и политическая целесообразность его начинаний и предписаний проявлялась не только в сфере градостроительства и архитектуры, просвещения, но даже в такой сфере, как мода. Еще Ключевский обратил внимание на то, что внедрение европейской (а на самом деле не общеевропейской (как не существовавшей тогда в чистом виде), а прежде всего немецкой и голландской, простой и практичной) одежды в обиход военных и государственных служащих был связан не просто с прихотью Петра, с его сугубо эстетическими предпочтениями, но с его представлением о новом образе жизни, о служении государству, требующем от непрактичной, изначально не рассчитанной на каждодневное деятельное времяпрепровождение старинной моды бояр и дворян. Само искусство в петровскую эпоху вполне осознанно ставится на службу государству, на продвижение его планов и интересов, на его включение в общеевропейские экономические связи. При этом если применительно к петровскому времени можно говорить, скорее, о ростках экономической мысли, то уже к середине XVIII века относятся первые российские попытки комплексного осмысления экономических реалий и выработки экономической политики — «Мнение об учреждении Государственной коллегии (сельского) земского домостроительства» М. В. Ломоносова от 1763 года и учреждение Екатериной II (во мно-

гом в развитие предложений Ломоносова) в 1765 году Вольного экономического общества. Неслучайно к эпохе Екатерины II относится окончательное утверждение классицизма на русской почве и распространение новых архитектурно-градостроительных идей за пределы столиц (см. также: Микишатьев 2018).

От романтизма к искусству *belle époque*: экономическая наука и искусство в поисках личностной гармонии

Возникновение в конце XVIII — начале XIX века романтизма было реакцией на классицизм (и во многом его отрицанием), противопоставившей идеям упорядоченности и рассудочности идеалы естественности, сентиментальности, поиска человеком собственного пути. Возникновение и развитие романтизма совпало с промышленной революцией, с распространением машинного производства и углублением разделения труда, которое при всех экономических преимуществах обернулось и невиданными ранее проблемами, связанными с отчуждением человека от результатов своего труда, превращением рабочих в придатки машин. Переводя фокус от общественного к индивидуальному благополучию, от общественного бытия к индивидуальному, романтизм восполнял проявившиеся в новых социально-экономических условиях лакуны классицистской парадигмы (см., в частности: Берковский 2001; Кудряшов 2021). В европейской экономической мысли сходный процесс (хотя и с некоторым запаздыванием) был связан с зарождением утилитаризма и в конечном итоге с маргиналистской революцией, возникновением, в частности, австрийской школы. Сдвиг акцентов на индивидуума, на то, как осуществляется индивидуальный выбор и при-

нятие решений, стал для экономической мысли середины — второй половины XIX века тем же, чем романтизм и сентиментализм был для европейского искусства.

Промышленная революция и урбанизация, вызвав тектонические социальные сдвиги, потребовали как обществоведческой реакции на новые реалии, так и активизировали художественные поиски. Последовавшие за романтизмом, историзм и ретроспективизм, попытки возвращения к национальным корням, новая промышленная архитектура и эклектика, сочетание и противоборство художественных течений и стилей стали отражением поиска новых эстетических идеалов (см., например: Журин 2016), в то время как в общественно-экономической мысли на смену если не консенсусу, то спокойному сосуществованию пришло противоборство и взаимное отрицание новых, все более расходившихся в своих взглядах экономических школ и учений. К концу XIX века в мире социально-экономических идей Маркс и его последователи продолжают уже на новом уровне рассматривать проблемы общественного хозяйства, общественного устройства, социальной справедливости и взаимодействия политики и экономики, развивая идеи классиков, в то время как представители неоклассической экономической теории сосредотачиваются на исследовании экономического поведения индивидов и фирм, закладывая фундамент микроэкономики.

Усилившееся в экономической науке в последние десятилетия XIX века внимание экономистов ряда направлений (маржиналистов, неоклассиков, австрийцев) к поведению отдельного человека/потребителя/предпринимателя, с одной стороны, отражало новые экономические реалии, когда на фоне промышленной революции, массового производства и активизации глобальной торговли и потребления, и индиви-

дуальное предпринимательство начали приобретать новое, существенно большее, чем ранее, значение. Возрастающее внимание к отдельному человеку, к индивиду, его мотивам и действиям в ту эпоху было характерно и для других общественных и гуманитарных дисциплин, неслучайно именно в этот период активно развивается психология в ее современном понимании. Новые социально-экономические возможности, открывавшиеся на фоне промышленного подъема и урбанизации перед старыми и новыми горожанами, меняющиеся образ жизни и характер труда сопровождалось возникновением новых вызовов, новых вопросов относительно отношений человека и общества, о понимании смысла жизни и сущности человеческого благополучия. В сфере эстетики также происходят перемены, которым также способствуют, с одной стороны, новые технические возможности и новые знания, а с другой — новые запросы меняющегося общества. Возникновение и распространение стиля ар нуво (модерн, югендстиль), стиля, радикально и целенаправленно более интимного и чувственного, чем классицизм (и даже романтизм) созвучно процессам, происходившим в это время в экономике и в общественно-гуманитарной мысли. Стремление к естественным и чувственным, текучим формам в новом стиле сочетается с интимностью и утилитарностью, функционализмом, но не с функционализмом ради экономии и эффективности (как в более поздних стилях), а с функционализмом ради человека, его комфорта, причем не только физического, но и душевного. В стиле ар нуво воплотился новый эстетический идеал, связанный с поиском прежде всего внутренней, индивидуальной гармонии, производной от которой мыслится общественное благополучие, а не наоборот. С точки зрения экономиста, ар нуво — это первый художественный стиль общества массо-

вого потребления. Связь между ар нуво как стилем изобразительного и прикладного искусства, а также как архитектурным стилем, и новыми техническими и экономическими возможностями, которые сделали возможным его утверждение и массовое распространение, отмечалась многими авторами (см., например: Брызгов 2009). Однако сдвиг внимания на благополучие и проблемы индивида был характерен и для литераторов, которые в выборе тем и средств выражения не столь зависят от технических и экономических возможностей, хотя, несомненно, ориентируются на запросы читателей. Одной из ярчайших иллюстраций смены идеалов в литературе стала смена эпох в русской литературе (вполне в русле общеевропейских тенденций, но едва ли не более зримо и ярко), когда на смену ее Золотому веку (который при всем многообразии тем и средств выражения стал порождением прежде всего классицистского мировоззрения, из которого вырос и романтизм) пришел век Серебряный. Ни в ту ни в другую эпоху русские писатели и поэты не игнорировали общественных проблем, но если первоначально благополучие индивида мыслилось, скорее, как часть, как производная от общественного благополучия, то в Серебряном веке общественное благополучие и общественные проблемы начинают осмысливаться уже с позиций отдельного человека, чьи чувства, устремления и проблемы находятся уже в фокусе внимания (см., в частности: Бычков и Бычкова 2009; Волошина 2012).

На рубеже веков активизируются художественные эксперименты, которые при всем своем разнообразии, объединены стремлением не к воспроизведению эталонных образцов и не к приближению к идеалу, а к поиску оригинального, индивидуализированного художественного языка. Идеалом становится оригинальность/индивидуальность выразительных средств,

что в каком-то смысле опять-таки продолжает тенденцию к возрастающему вниманию к внутреннему миру, но уже не людей вообще, а конкретного художника.

Современность: экономика и искусство отказываются от идеалов

Первая мировая война, с которой, по выражению Ахматовой, пришел не календарный, настоящий XX век, положила конец прекрасной эпохе и в экономике, и в искусстве. Масштабы послевоенных (а во многих странах — еще и послереволюционных) социально-экономических проблем, необходимость в восстановлении разрушенных экономик актуализируют поиски путей достижения общественной (и межгосударственной) гармонии, а в ряде стран — поиски утопического идеала. В экономике это выражается значительным усилением роли государства (в том числе в Советской России и, позднее, СССР, в ряде других стран — переходом к огосударствлению экономики и государственному экономическому планированию). В 1920–1930-х годах теоретическое обоснование необходимости огосударствления экономики (ради обеспечения общественного благополучия) в СССР строится на основе идей марксизма-ленинизма, в то время как в западных странах идеи относительно целесообразности и форм государственного вмешательства также находят свое выражение в трудах Кейнса и других экономистов. Декларируемое и на Западе, и на Востоке стремление к общественному благу, к построению гармоничного общества, общества всеобщего благосостояния и т. п. не могло не повлиять на возвращение к художественным идеалам классицизма. В 1920-е, 1930-е, да и в последующие десятилетия, классицизм/неоклассицизм, по крайней мере в архитектуре, пе-

реживает второе рождение. Авторы книг по истории архитектуры по тем или иным причинам предпочитают (сфокусировавшись на конструктивизме, модернизме, баухаусе и других новых течениях) не замечать того, что замечает любой внимательный путешественник — не только в Москве, Ленинграде и других социалистических городах, но и в Вашингтоне, Лондоне, Мадриде, Париже, Риме, Берлине, Пекине, Токио, в городах по всему миру, в странах с формально разными политическими системами: в первой половине XX века неоклассицистская архитектура была едва ли не основным выбором при строительстве правительственных и общественных зданий. Впрочем, это возвращение классического мировоззрения в конечном итоге (где-то быстрее, где-то медленнее) исчерпывает себя. В том числе и как реакция (отрицание) на стремление к общественному идеалу/утопии, и как мечта о будущем, развиваются новые художественные стили и течения, которые вместо стремления к каким бы то ни было эстетическим идеалам, все чаще и все больше воплощают что-то иное — функциональность, экономизм, экологичность, право на самовыражение или просто необычность (см. также: Волков 2014).

Современное искусство/дизайн XX–XXI веков — явление, безусловно, многообразное и сложное, плюралистичное и в силу этого не очень поддающееся обобщениям. Но то, что значительная его часть (и, вероятно, все возрастающая) изначально не предназначена для удовлетворения эстетических потребностей, не претендует на это и не соотносится ни с какими эстетическими критериями (не говоря уже о выражении эстетических идеалов) — это вполне очевидный факт. Время эстетических идеалов, по-видимому, осталось в прошлом, вследствие чего в современном мире нет и не предвидится появления новых «больших стилей» в художественном творчестве, в искус-

стве. В том же, что касается производства и продажи товаров самого разного рода, и даже в строительстве и архитектуре, воцарились не эстетические идеалы, а мода/актуальность, представления о которых формируются/навязываются самими же производителями, причем запрограммированная недолговечность относится не только к материально-вещественным параметрам продуктов, но и к моде, которая стала столь быстротечной, что попытка увязать ее с какими бы то ни было эстетическими идеалами выглядит нелепо — не могут же идеалы радикально меняться каждые полгода. Весьма вероятно, что утрата или притупление эстетических идеалов и потребностей у людей/потребителей (в обмен на доступность и относительно низкую стоимость разного рода товаров) — это одно из условий сохранения и увеличения продаж в наше время, в котором, как и в недолговечности продукции, заинтересованы корпорации.

В сфере экономических идей происходят аналогичные процессы. Четкое разделение экономической науки на позитивные описания и нормативные предписания сложилось уже в XX веке, причем окончательно утвердилось уже во второй половине столетия, в послевоенный период, на фоне попыток превратить экономику во что-то вроде точной науки, использующей сложный математический аппарат для анализа разнообразных статических данных, объем и доступность которых к этому времени значительно выросли, а также для создания моделей, призванных объективно и беспристрастно описывать некие закономерности и устойчивые связи экономических явлений, а в идеале — обеспечивать возможности экономического прогнозирования. Однако стать точной наукой экономике не вполне удалось и, по-видимому, не суждено. Возрастающая математизация и формализация экономического дискурса во второй полови-

не XX века по необходимости сопровождалась измельчением исследовательских вопросов, мелкотемьем, отказом от попыток комплексного осмысления социально-экономических реалий в пользу все более формализованного исследования зачастую столь узко-сформулированных проблем, что результаты таких исследований оказываются не понятны и/или не интересны никому, кроме немногочисленных, работающих в этом направлении авторов. При этом совокупность результатов исследований узких вопросов, даже если оставить в стороне весьма актуальный вопрос об их достоверности и качестве, никоим образом не дает и не способна дать адекватное представление о современной экономике. Вследствие этого в конце XX — начале XXI века ситуацию в экономическом дискурсе многие склонны описывать как кризис или как тупик (см., например: Полтерович 1998; Некипелов 2019). Мир экономических идей сегодня намного более плюралистичный и многоголосый, чем когда-либо в прошлом, но это не многоголосье активных споров и поиска истины, а многоголосье монологов (см.: Вольчик 2015). Академические экономисты вовлечены сегодня не столько в исследование и обсуждение актуальных проблем современного общества и экономики, сколько в «публикационную активность» — деятельность, название которой вполне верно отражает ее содержание и, зачастую, единственный результат — опубликованные тексты. При этом сложившаяся система найма / продвижения / поощрения академического персонала для оценки качества исследований использует ряд показателей, которые к сути, достоверности и востребованности собственно исследований не имеет практически никакого отношения, например число публикаций и число их упоминаний / цитирований в других академических публикациях. Прикладное исследование или консультационные услуги,

выполненные по заказу, например, органов государственной власти или корпораций для их собственных нужд и использования при принятии решений, либо вообще не рассматривается при оценке деятельности академических экономистов, либо оцениваются как нечто второсортное и необязательное. Монографии (притом, что комплексное рассмотрение практически любой проблемы возможно, скорее, именно в формате монографии, а не в формате журнальной статьи или даже серии статей) при этом оцениваются на уровне статьи в журнале, если не скромнее. Бюрократическая логика, заставляющая руководствоваться при оценке академического труда легко поддающимися измерению показателями, не встречает в среде собственно академических экономистов особого сопротивления — напротив, состоящие как раз преимущественно из представителей академического сообщества редакции академических журналов, оргкомитеты конференций, жюри грантовых конкурсов давно включились в ту же игру. Казалось бы простая и очевидная истина, что публикация или выступление на конференции — это способы представления (причем далеко не единственные) результатов научного исследования, а вовсе не сами результаты, удивительным образом массово игнорируется. В современных условиях, когда размещенная в интернете открытая информация доступна огромной аудитории, задача распространения и популяризации научных результатов может быть решена просто посредством предоставления открытого доступа к отчету об исследовании и его выводах, однако каким-то удивительным образом многие научно-исследовательские работы (например, в рамках тех или иных грантов) оцениваются по числу публикаций и выступлений участников работы на конференциях, в которых они рассказывают о своем исследовании. Но это (число публикаций

и выступлений) явно ничего не говорит ни об актуальности, ни о достоверности и востребованности выводов исследования. Идея же, в последнее время приобретающая популярность, что о научной ценности исследования можно судить по уровню цитируемости журнала, в которой публикуются его результаты, также выглядит несколько натянуто: действительно, у откровенно некачественных работ мало шансов на публикацию в престижном и широко цитируемом журнале, но поскольку такие журналы (особенно в области экономики) не могут стать широко цитируемыми, не ориентируясь на глобальную (что почти то же самое, что англоязычную) аудиторию, не могут не привлекать международных рецензентов, то спектр работ, которые в них в принципе могут быть опубликованы (и даже просто приняты к рассмотрению и направлены рецензентам) сужается, сводя к минимуму шансы рассмотрения работ, посвященных предметному анализу конкретных практически- и политически значимых вопросов в отдельных странах и регионах. Наиболее престижные международные экономические журналы и их рецензенты заведомо ориентированы на статьи, которые предположительно имеют в той или иной степени универсальную/международную актуальность, но при этом обосновывают выводы с использованием продвинутого математического аппарата и опираются на использование больших массивов статистических данных. Следствием этого является формирование своеобразного мира (мирка) престижных академических экономических журналов, который тематически и методологически оказывается если не совсем оторван от повседневной экономической политики и практики, то лишь отчасти с ними пересекается. Многие из предположительно выдающихся (если судить по присужденным премиям и по упоминаниям в учебниках) достижений эконо-

номической науки за последние несколько десятков лет представляют собой либо предельно абстрактные теоретические построения (не подтверждаемые эмпирически или же в принципе не поддающиеся проверке), либо такие обобщения, на основе анализа данных, которые применимы лишь к анализируемому массиву, но при попытке использования их для прогнозирования оказываются непригодны. В то же самое время при формулировании и реализации социально-экономической политики и в предпринимательской практике создаваемые экономистами сложные экономико-математические модели не то чтобы игнорируются, но, скажем так, принимаются к сведению. Нет особых оснований сомневаться в том, что на макро- и микроуровне экономические решения принимаются в настоящее время исходя из гораздо более простой и приземленной логики (в значительной степени ситуативно), нежели можно предположить, глядя на усеянные сложными формулами и графиками учебники экономики и статьи в экономических журналах. Более того, эта самая экономическая логика, которую современные экономисты пытаются воплотить в своих моделях, в чистом виде вообще вряд ли где-либо и кем-либо используется, сама по себе будучи не более чем построенной на умозрительных допущениях абстракцией.

Если, пользуясь аналогией Ананьина, современная экономическая практика (на политическом и на предпринимательском уровне) требует владения экономическими знаниями, как мастерством (ремеслом), приобретаемым отчасти в виде теории, но главным образом практическим путем, методом проб и ошибок, причем в конкретном социально-экономическом контексте, то академический взгляд на экономику все более приобретает черты искусства, причем чем дальше, тем все более беспредметного. Ни фантастичность

допущений, ни грандиозность обобщений, ни тривиальность или, наоборот, абсурдность выводов, ни непригодность для прогнозирования и практического применения, ни крайняя размытость используемых определений и искусственность концепций, ни просто отсутствие связи с реальными экономическими проблемами не смущают многих современных академических экономистов. Впрочем, хороший академический тон требует признать по крайней мере часть всего этого в статье или книге как некую (якобы) неизбежность, а затем сосредоточиться на уравнениях, в которых несовершенная реальность (или несовершенные знания о ней) при помощи греческих или латинских символов заменяется элегантными уравнениями, параметры которых в дальнейшем уже сами становятся предметом обсуждения.

* * *

Сопоставляя историю экономической мысли и историю художественных стилей и эстетических воззрений, вряд ли возможно обойтись без некоторого утрирования и обобщений. Смена экономических взглядов практически никогда не происходила в виде революции или полной смены парадигмы; скорее, можно говорить о преобладании, о большей востребованности тех или иных идей и подходов в определенный период и их относительную непопулярность и невостребованность в иные периоды. То же самое справедливо и в сфере эстетики: новые идеалы и предпочтения возникают и противопоставляются прежним, но редко когда и где происходит полное вытеснение последних, если (как и в экономических подходах) не считать случаев целенаправленных кампаний и принуждения (зачастую с временным эффектом). Кроме того, история экономической мысли в современном понимании

составляет всего лишь два-три столетия, в отличие от многотысячелетней истории искусства и художественных стилей. Вследствие этого вряд ли целесообразно искать жесткие статистически значимые связи между двумя этими областями. Не пытаясь создать иллюзию естественно-научного исследования, все же стоит попытаться взглянуть на историю экономической мысли и эстетическую историю комплексно, как на различные проявления общих умонастроений в общественном сознании. Представляется, что это может помочь не только лучше понять логику развития различных направлений общественной мысли и искусства, но и более объективно оценивать происходящее в этих сферах человеческой деятельности в конкретный исторический период, в том числе и в настоящее время.

Литература и источники

- Ананьин О. А.* (2009). Экономическая теория: кризис парадигмы как кризис высшего профессионального образования // Экономика образования. № 3. Ч. 1. С. 35–50.
- Берковский Н. Я.* (2001). Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика.
- Бондарев А. П.* (2017). Эстетика и этика // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. № 3 (771). С. 118–129.
- Брызгов Н. В.* (2009). Серебряный век — время зарождения промышленного искусства в России // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПА. № 1–2. С. 15–35.
- Бутов А. Ю.* (2018). Культура классицизма и процесс общественной модернизации в России: от эстетики к рациональному мировоззрению и ценностям // Духовная безопасность и суверенитет России: вызовы, ответы и уроки. Сборник научных трудов Международной научно-практической конференции. М.: Институт государственного администрирования. С. 31–39.

- Бычков В. В., Бычкова Л. С.* (2009). Серебряный век как метафизическая основа постнеклассической философии искусства // Искусствознание. № 1–2. С. 40–67.
- Вёльфлин Г.* (2004). Ренессанс и барокко. СПб.: Азбука-классика.
- Волков В. Н.* (2014). Постмодернистская этика и эстетика: отказ от ценностно-нормативного // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. № 3. С. 9–34.
- Волошина Л. А.* (2012). Творческая индивидуальность в русской эстетике Серебряного века (о познании творческой индивидуальности) // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. № 1 (9). С. 35–40.
- Вольчик В. В.* (2015). Междисциплинарность в экономической науке: между империализмом и плюрализмом // Terra Economicus. Том 13. № 4. С. 52–64.
- Журип А. Н.* (2016). В. Ф. Одоевский — идеи целостности и многообразия в архитектуре эклектики // Региональные архитектурно-художественные школы. № 1. С. 194–197.
- Кудряшов С. В.* (2021). Эстетика романтизма и концепция исторической памяти // Научное мнение. № 12. С. 39–42.
- Микишатъев М. Н.* (2018). Проблема русского Ампира. Опыт критической историографии // Terra Aestheticae. № 1. С. 170–198.
- Некипелов А. Д.* (2019). Кризис в экономической науке — природа и пути преодоления // Вестник Российской академии наук. Том 89. № 1. С. 24–37.
- Писарчик Л. Ю.* (2005). Р. Декарт и классицизм // Вестник ОГУ. № 1. С. 41–57.
- Полтерович В. М.* (1998). Кризис экономической теории // Экономическая наука современной России. № 1. С. 46–66.

ECONOMIC IDEAS AND AESTHETIC IDEALS:
DIRECTIONS OF INTERACTION

DENIS KADOCHNIKOV (e-mail: dkadochnikov@yahoo.com). Saint Petersburg State University, ICSE “Leontief Centre” (Saint Petersburg, Russia).

Aesthetic ideals are created, changed, passed away, reproduced both in the creative creation of original works and in the replication of copies. Economic logic is inapplicable to the analysis of a creative act, but it is quite applicable to the analysis of the formation and reproduction of aesthetic values and ideals, since, unlike an individual act of

creativity by its nature, the formation, reproduction and translation of aesthetic ideals is a social process in which various productive forces of society are involved. The economy produces aesthetic values in the same way as it produces material values; in this sense, art, artistic creativity is a branch of the economy. But the same can be said about science, including economics—economic knowledge and ideas, even if they are born initially in the minds of individual researchers, acquire real power and influence when they are reproduced in economic policy and practice, that is, when they become part of economic activity. In this regard, it is interesting to explore the question of how economic ideas and aesthetic ideals are related to each other, since both cannot but be rooted in people's economic activity.

KEYWORDS: aesthetics, ethics, economic ideas.

Барокко и камерализм: к интеллектуальной истории экономической мысли

Данила Расков

Расков Данила Евгеньевич (e-mail: danila.raskov@gmail.com), кандидат экономических наук, Хельсинкский коллегийум перспективных исследований, Университет Хельсинки (Хельсинки, Финляндия).

Барокко как эпоха и стиль в архитектуре, музыке и литературе имеет аналогии в истории ранней политической экономики. Основная задача статьи — показать, что использование понятия «барокко» в интеллектуальной истории экономической мысли позволяет лучше понять как корпус произведений, так и мотивацию авторов. Обычно эпоху, предшествующую классической политической экономике, принято называть меркантилизмом, а камерализм его немецким проявлением. При близком знакомстве с наиболее яркими фигурами камерализма — такими как И. И. Бехер и И. Г. Г. Юсти — остаются вопросы. Как понять такую удивительную продуктивность и желание одновременно работать в столь разных областях, не ограничиваться рамками сельского хозяйства, финансов, безопасности, полиции, этики, но затрагивать юриспруденцию, натуральную философию и естественные науки, юмор и такие вопросы, как приготовление красок или превращение песка в золото? К чему такая всеядность и многогранность? К чему неумная подвижность и желание поразить, обаять и в то же время не слишком прояснить дело, навести многословную интригу? К чему такая манера письма и известное прожектерство — смелое и комичное одновременно? В каких-то случаях именно наложение двух абстракций («этикеток») даст лучшее понимание корпуса текстов. Кроме того, у государств появились новые запросы по поддержанию постоянной армии, строительству дорог и сооружений, по демонстрации величия и славы. Праздничный блеск Версаля

нуждался в барочном человеке. Многие непонятные проявления экономической мысли становятся яснее через призму терминов барокко. Корпус произведений демонстрирует витальность, избыточность, стремление к новому пафосу, оптимизм. Высказываемые идеи призваны производить впечатление — увлекать и развлекать. Наряду с идеями имеет значение орнамент, театральность, игра на повышение ставок, создание иллюзии понимания.

Ключевые слова: камерализм, барокко, политическая экономия, Бехер, Юсти.

Эпохи сменяют друг друга, образуя разнообразные и причудливые конфигурации. Стилиевые особенности могут помочь как понять стиль текста и контекста, так и полнее усвоить характер функционирования экономической мысли. Стилиевые особенности формируются в историко-культурном поле, поэтому их целесообразно рассматривать через призму той оптики, что отличает в целом время или эпоху. Данная статья, прежде всего, имеет дело с периодизацией истории экономической мысли, но проблемы, в ней разбираемые, имеют гораздо более широкое приложение. Экономические идеи вписываются в междисциплинарный контекст, поскольку экономика взаимодействует с политикой, литературой, искусством и является неразрывной частью исторического процесса. Обратный подход, который доминирует в истории экономической науки, стремится, оттолкнувшись от современного развития экономической науки, прочертить предысторию, которая показывает путь от заблуждений к истине, а элементы современных концепций получают наибольшее осмысление, хотя для самой эпохи эти элементы могут иметь исключительно вторичное значение. Такой подход ближе представителям дисциплины, история которой пишется исходя из того,

что специалисты чаще интересуются современными идеями и доктринами, а не историческими штудиями и архивами*.

Анахронизм соблазнителен тем, что позволяет освежить прошлое, но удаляет от выявления значения текстов, понимания высказанных в них идей. Можно говорить, что представители Саламанкской школы предвосхитили идеи монетаристов, но этот пролепсис лишь искажает интенцию и мысль этой школы**. Следует признать, что в истории идей достаточно много сделано в политической теории, где заметен вклад Кембриджской школы, в истории понятий (А. Коззеллек). В истории экономических идей такая работа еще предстоит.

В наименьшей степени изученности до сих пор предстает период до XIX века, период, когда экономическая наука не была выделена в отдельную отрасль знания и существовала как моральная философия, этика и политика. Доклассический период принято обозначать у экономистов как меркантилизм, иногда камерализм. К этому же периоду относятся такие передовые французские явления, как физиократия и энциклопедизм конца XIX — начала XX веков. В задачу статьи входит демонстрация полезности использования понятия «барокко» при описании целого ряда аспектов экономического знания XVII—XVIII веков.

* См. критику К. Скиннера поиска вневременной мудрости в интеллектуальной истории: Skinner Q. *Meaning and Understanding in the History of Ideas. History and Theory*. 8 (1). Wiley: Wesleyan University. 1969: 3–53.

** В качестве примера такого подхода см.: *Афанасьев А. А. Экономическая мысль в Испании XVI века — Саламанкская школа. Экономика и математические методы*, 2004. Т. 40. № 4. С. 26–58.

«Жемчужина неправильной формы» в архитектуре, музыке и литературе

Историю архитектуры, музыки и литературы объединяет с историей экономической мысли то, что поздние названия и концепции пытаются поймать немнящийся инвариант, каталогизировать историю. Это зачастую сильно упрощает историю и вчитывает в нее те явления, которые еще не были характерны. Классификации часто больше говорят о *настоящем*, чем об ускользающем прошлом. Стили, эпохи, школы сменяют друг друга, и каждое новое поколение заново описывает, переживает, примеривает этот изобретенный прошлыми поколениями наряд в облике ренессанса, маньеризма, барокко, классицизма, средневековья, меркантилизма (камерализма) или классической политической экономии. Постараемся показать эвристическую ценность барокко и барочного стиля в экономике и экономической мысли.

Эпоха меркантилизма, или камерализма, по времени соответствует эпохе барокко в искусстве (1648–1770). Эти понятия в искусстве и экономике объединяет то, что они первоначально появились в пейоративном, отрицательном смысле. Сначала их объединяло презрение более просвещенной эпохи классицизма второй половины XVIII века, затем их объединило положительное переосмысление конца XIX — начала XX веков. Есть определенный параллелизм между ретроспективной концептуализацией истории искусства Якобом Буркхардтом и Генрихом Вёльфлином и концептуализацией истории экономики и экономической мысли Густава Шмоллера и Эли Хекшера (Heckscher 1935; Schmoller 1897). Буркхардт и его ученик Вёльфлин к концу XIX века формируют представление о барокко в искусстве. Барочный стиль определяется

ими в самом широком смысле как переход от линейности к живописности, от закрытых к открытым формам, от множественности к единству, от ясности к туманности (Вёльфлин 2004).

Вёльфлин рисует барокко на фоне ренессанса. Барочному стилю в архитектуре свойственны своенравие, причудливость, необычность, оригинальность (*capriccioso, bizzarro, stravagante*) (Там же. С. 65). Барокко — это даже не стиль, а его отсутствие, на всем нелепая нотка излишества, стремление к живописности, движению. Зрителя надо заразить, поразить, опьянить и привести в экстаз. Отсюда грандиозность, величественность, массивность, использование иллюзий и обмана. Искусно выполненные складки скрывают фигуру, создают особое настроение. Характерные образы барокко: скульптура и архитектура Лоренцо Бернини (фонтаны на piazza Navona в Риме или конная статуя Людовика XIV во дворе Лувра). Термины и метафоры Вёльфлина помогут нам точнее описать творчество камералиста Юсти.

Тонкий знаток барокко А. В. Степанов в статье «Чем нам интересно барокко?» показывает актуальность и изумительность барокко, выделяя такие его качества, как способность увлекать и услаждать, витальность, агрессивность и оптимизм, его универсальность (Степанов 2018). Барокко в историческом плане оказывается помещено между эпохами ренессанса и классицизма. «Пространство смешения вещей» (термин М. Фуко), синтетическую игру с аллегориями, иллюзиями венчает оперный театр. «Но подлинным апофеозом мнимой барочной иррациональности, — подчёркивает Степанов, — стал общедоступный коммерческий оперный театр. Я считаю оперный театр — во всех его составляющих, от либретто, музыки и вокальной техники до финансовой деятельности импресарио, архитектуры ярусного зрительного зала

и сценографических чудес, — главным художественным изобретением барокко. Что грандиозная эстетическая машина, называемая барочным оперным театром, просто не могла бы существовать и работать без изощренной деятельности ума, это, я полагаю, не нуждается в доказательствах» (Там же. С. 200).

Термин «барокко» не сразу прижился в музыке. Барокко — «жемчужина неправильной формы», «схематический силлогизм», «дикобразность», грубое, неуклюжее, фальшивое, пышное, преувеличенное, синоним странности, произвола, перегруженности, изломанности. Такое начальное понимание барокко как нельзя лучше иллюстрирует характеристика барочной музыки, данная Ж.-Ж. Руссо в «Музыкальном словаре» 1767 года:

Барочная музыка — это такая, в которой гармония неясна, затемнена модуляциями и диссонансами, пение жесткое и мало естественное, интонация трудная и движение стесненное (цит. по: Виппер, Ливанова, 1966. С. 265).

Положительное переосмысление барокко в музыке наступило позже. «Барочная музыка» Монтеверди, Пёрселла, Вивальди стала общим местом, хотя изначально термин «барокко» считался запутанным и малоподходящим. Сегодня же даже не специалисту в музыке ясно, что между музыкой ренессанса и классической была барочная. Изначальное значение нестандартности, странности заменяется уже более отражающими стиль характеристиками галантности, орнаментальности, вычурности. Бюлов приводит схематические обобщения, связывающие барокко в музыке с философскими, теоретическими понятиями. Для парадигмы барокко характерен гуманизм, когда слова связаны с музыкальной экспрессией, патетикой, аффектами, когда сильна доктрина контрапункта, ко-

гда имеет значение риторика, практика исполнения и обучение слушателя. Идеальным способом воплощения становится монодия, мадригал, опера, кантата, фуга, камерные сонаты, церковные хоралы с речитативами, а музыкальное произведение дополняется импровизацией и вариативной техникой. Уже к середине XX века термин «барочная эпоха» приходит и закрепляется в сфере музыки — барокко в самом общем смысле используется для обозначения периода или стиля в европейской музыке 1600–1750 годов (Bukofzer 1947; Vuclow 2004).

Допустимо говорить и о барочной литературе. Несмотря на методологические оговорки об использовании стилистических «этикеток», Вальтер Беньямин в «Происхождении немецкой барочной драмы» показывает пользу в отделении ренессанса и барокко. Барочному стилю соответствует напыщенность, избыточность, тяжеловесность, непрозрачность высказывания, стремление к новому пафосу и непривычным словообразованиям и неологизмам. Беньямин вслед за Штрихом настаивает на том, что немецкая поэзия XVII века не может быть охарактеризована как ренессансная:

Стиль его поэзии следует считать, скорее, барочным, хотя для этого следует не просто иметь в виду напыщенность и избыточность, а более глубокие творческие принципы (Беньямин 2002. С. 34).

Барочная поэзия наставляет и развлекает. Беньямин подчеркивает особый волевой импульс:

...барокко — эпоха не определенной художественной практики, а, скорее, неукротимого художественного воления (Wollen) (Там же. С. 39).

Не ускользает от Беньямина и новое место автора:

Барочный литератор ощущал себя полностью привязанным к идеалу абсолютистского государственного устройства, поддерживаемого обеими религиозными конфессиями (Там же. С. 40).

Немецкая литература XVII века и не революционна, и не держит дистанции от государственных идей возрождения. Барокко охватывает в равной степени и Реформацию, и Контрреформацию. Монархи состояются и стремятся поразить воображение. Берлин и Гота сходятся с Парижем и Веной. Барочный автор может путешествовать и колесить между разными центрами, при необходимости даже меняя религиозную конфессию.

Барочный стиль — общее место истории искусства: архитектуры, музыки, литературы. В попытке свести многообразие явлений к общим характеристикам, как правило, выделяют такие черты барочности, как напыщенность, вычурность, избыточность, непривычность, причудливость, грандиозность, массивность, агрессивность, а также стремление увлечь и поразить, затемнить высказывание, создать иллюзию.

Барочные черты камерализма

Если обратиться к истории экономических идей, то законодателем классической эпохи в экономике стал Адам Смит, в «Исследовании о природе и причинах богатства народов» 1776 года Смит целых восемь глав посвящает критике так называемой mercantile system — системе взглядов, в рамках которой деньги оцениваются как главное богатство, в интересах немногих производителей поддерживается протекционизм в ущерб многим потребителям. Выступая за свободу торговли, он согласен мириться только с соображениями военной безопасности, но ни с перекосом в сто-

рону контрабандистов, ни с абсурдным стремлением производить в Шотландии вина лучше бургундских.

Положительно переосмысливая меркантилизм как эпоху XVII–XVIII века, шведский экономист Эли Хекшер видит меркантилизм как мышление интересами государства, сопровождающееся созданием национальных государств, Великими географическими открытиями с новыми колониями, процессами унификации и объединения, усилением роли светской власти. Не ускользает от Хекшера резкая граница между меркантилизмом и Средневековьем в их социальной концепции. В эпоху меркантилизма в отличие от Средневековья гораздо более благожелательное отношение к торговле, проценту, роскоши. Один из ключевых моментов в меркантилизме — это положительное отношение к регулированию экономики. Мудрая экономическая политика может помочь государю и подданным. Регулирование в торговле направлено на положительный торговый баланс, регулирование денег — в уменьшении вывоза драгоценных металлов. В промышленности оправдывается политика протекционизма, то есть поддержки внутренних производителей.

В нашу задачу входит показать, что камерализм плотнее соотносится с барокко. Понятие появилось достаточно поздно — уже в XIX веке. Камерализм одновременно обозначает и университетскую науку (самоназвание — камеральные науки), и эпоху в экономической истории (XVII–XVIII века), и практику фискального управления национальным государством посредством «камер», «коллегий». Один из ведущих знатоков камерализма Марк Раев в известной книге *The well-ordered police state* (Raef 1983), опираясь на широкую дискуссию в Германии 1950–1960-х годов, охарактеризовал барокко как формулу, стиль, скобку, объединяющую абсолютизм, Реформацию и Контрре-

формацию. Раев признавал «барочный дух» немецкого камерализма (Raeff 1975. P. 1223), который связывал с новыми запросами на поддержание постоянной армии, фортификационных сооружений, дорог; с усилившейся заботой о публичности власти, которая демонстрировала барочными методами свое величие и славу не только в Испании, но и в пуританских протестантских дворах. Новые запросы требовали большей национальной продуктивности, более живой международной торговли. Последняя, в свою очередь, развивалась благодаря моде и стилю жизни, который стал возможным вследствие географических открытий и колонизации. Камерализм как система убеждений и практика пересекается с такими понятиями, как модернизация, строительство национального государства, патриотизм, рационализация, секуляризация, рост бюрократии, барочный стиль.

Современный интерес к камерализму как особой эпохе и типу мышления не в последнюю очередь связан с концепцией *gouvernementalité* Мишеля Фуко, которая оживила камерализм, связав его с тенденциями управления населением, территорией, безопасностью, биополитикой, вывела камерализм как явление в междисциплинарное пространство эпистемологического понимания истории (Foucault 1991. P. 87–104; Dean 1999; Фуко 2011; Каплун 2019). Институты управления в таком обществе — это органы полицейского государства, всеобщее образование, социальное попечение, страхование и управление рисками, тюрьмы, гражданское общество. Забота о благе осуществляется самими управляемыми. Для камерализма характерен следующий словарь: благосостояние, счастье, население, процветание, регулирование налогов, наказания, формирование физической и психической нормальности. Задача полиции — блюсти процветание сообщества, чтобы его члены преуспевали, предохранять от всего,

что препятствует общественному благу. К этому ведут хорошие манеры, вежливое общество, чистота нравов.

Йозеф Шумпетер видел в камерализме преимущества гармоничного сочетания крайностей полной свободы торговли и центрального регулирования. Ему принадлежат известные характеристики камерализма: *a laissez-faire plus watchfulness or laissez-faire with the nonsense left out*, то есть осмысленная свобода торговли с осторожностью и обдуманностью (Schumpeter 2006. P. 168). Раев формулирует это следующим образом:

Совершенно очевидно, что с самого начала в под-
ход была заложена двусмысленность, поскольку
он балансировал между репрессивным контро-
лем и поощрением предприимчивости и инициа-
тивы (см.: Raeff 1975. P. 1226).

Камерализм исходит из патерналистского отношения власти и народа, он строит свою программу на динамизме элиты, но не в силах воздействовать на аморфность населения. Камерализм стремится построить благополучие государя на счастье и пользе подданных, но в то же время выступает за сохранение абсолютизма и того порядка, который сложился, то есть в этом смысле представляет более чем консервативную идеологию.

Кроме сложного сочетания свободы и регулирования, которое либо импонировало, либо озадачивало, камерализм вызывал ряд вопросов, которые иногда ставили в тупик. Не совсем понятно каково теоретическое основание концепций и конкретных предписаний. Некоторые называют основой камерализма теорию естественного права, естественную историю или философию Христиана Вольфа. Это отчасти верно. Вместе с тем камерализм семнадцатого в своих основах весьма вариативен и многолик. Так, в трактатах старых камералистов Шредера, Бехера активно

используются как теологические аргументы (Божественная воля, первородный грех), так и алхимические представления о материи. В частности, они были уверены, что золото можно получить из других металлов или даже из дунайских песков. Бехер настолько целенаправленно рассуждал о физической материи, что даже считался одним из авторов концепции флогистона. Получается, что камерализм — и это нормально для периода в два столетия — трудно собирается в последовательное учение с едиными основаниями. В фокусе — правильное управление территорией, населением, безопасностью через фискальные меры, общие принципы организации, через экономическую политику, посредством моральных предписаний. Тем не менее для понимания значения их деятельности не хватает более глубокого проникновения в мотивы, которые заставляли писать массивные трактаты, искать способы донести до монархов свои потрясающие способности в управлении. К чему такая всеядность и многогранность? К чему неуемная подвижность и желание поразить, обаять и в то же время не слишком прояснить дело, навести многословную интригу? Почему такой пафос, огромный замах на системность и всеохватность? К чему такая манера письма и известное прожектерство — смелое и комичное одновременно? В каких-то случаях именно наложение двух «этикеток», двух абстракций даст лучшее понимание явления, с которым мы имеем дело. Это позволит снять излишние требования, а значит, и обвинения, а также понять мотивы и действия.

Барокко — хороший объединяющий термин. Он показывает единые процессы в столицах. Как говорится в докладе Рихарда Алевина «Барочные празднества»:

Вплоть до Варшавы, Стокгольма и Петербурга все дворы превращаются в планеты единой Сол-

нечной системы, вращающиеся отнюдь не вокруг государственной власти, а вокруг праздничного блеска Версаля (Hubatsch 1973. P. 268–287).

Праздничный блеск Версаля — это необходимый атрибут власти, это признание спасительной энергии роскоши, которая дает работу умелым и помогает интенсивно заимствовать. Версаль требует воплощения излишка, требует своей архитектуры, своей литературы, своей музыки и пиротехники; как восторженных зрителей, как и фискалов, советчиков и прожекторов, особых людей — людей барокко.

Юсти как человек барокко

У Вёльфлина барокко выражается в едином стиле прочитываемых архитектурных и живописных форм. Чистые формы становятся единицами анализа: перспектива, линейность, складки. Для философов — это отвлеченные понятия. Барочный стиль в литературе предполагает орнаментальность, использование определенного типа риторики и средств выразительности. Историки увидели в барокко фигурную скобку, которая точнее, чем абсолютизм или реформация (и контрреформация), охватывает весь исторический период в его многообразии.

Когда мы характеризуем исторический период в истории экономической мысли, то и тут термин «барокко» точнее улавливает элементы стиля. Как объяснить колоссальную результативность, переменную тем, профессий, настроений и мест? В этом может быть прочитана поверхностность, излишняя увлеченность, сменяемая разочарованиями. Но вместе с тем есть угол зрения, который многое объясняет и придает цельность личности. Это разнообразие способен вместить термин «человек барокко», или «барочная

личность». В такой оценке кажущиеся противоречия будут сглаживаться и за многообразием действий, за уникальностью биографии и устремлений будет проступать единая линия.

Вальтер Хюбач в контексте обзора исторической литературы о барокко приводит в пример исследование Фридриха Германа Шуберта о политике на пфальцской и шведской службе Людвиге Камерариусе (1573–1651), время от времени оказывавшего достаточно заметное влияние на события Тридцатилетней войны (Ibid.). «"Барочное" чувство жизни можно вывести, — пишет Хюбач, — как из беспокойных странствий этого канцеляриста и посланника, так и из свойственных ему постоянных колебаний между исполненным радостной надежды ожиданием осуществления его проектов причудливых альянсов и упадническим настроением, сопровождавшимся депрессиями и самыми дурными опасениями. Почтение к шведскому королю Густаву II Адольфу Камерариус выражает в стиле барочного героического культа, называя его Гидеоном или Сципионом Африканским» (Ibid.).

Для середины XVIII века нет, пожалуй, более признанного ученого, чем Карл Линней из Упсалы. В 1749 году под его руководством публикуется диссертация Исака Биберга *Oeconomia Naturae**. Экономика природы, которую сегодня назвали бы экологией, оказывается стоической, удивительно современной и <...> барочной (Hestmark 2000. P. 19). Творчество Линнея неразрывно с фундаментальной метафорой позднего барокко — *Theatrum Mundi* (Великий театр мира), где каждый субъект играет на сцене жизни. В этой связи биолог Г. Эстмарк не без пафоса разъясняет:

* См. перевод на английский язык: Biberg I. *The Oeconomy of Nature*// *Miscellaneous Tracts Relating to Natural History, Husbandry, and Physick*. The second ed. London: Dodsley. 1762. Pp. 37–130.

Как сладострастный живописец, Линней наслаждался великолепием жизни, ее прекрасными «костюмами», чувственной привлекательностью и показной экстравагантностью, восхитительными цветами, формами и адаптациями, впечатляющими приспособлениями для сохранения, выживания, защиты, нападения, секса и размножения, спаривания и опыления, способами распространения и воспитания детей (Там же).

Наряду с анатомическим театром появляется и экономический театр (*Theatrum Economicum*), который был учрежден в Упсале в 1754 году Андершем Берхом, чтобы в отдельно стоящем здании поражать студентов и публику теми новшествами и улучшениями, которые можно продемонстрировать в сельском хозяйстве, ремесле и изготовлении товаров (Wennerlind 2018).

Раскрытию исторической личности *l'uomo barocco* в XVII веке была посвящена целая одноименная книга под редакцией Розарио Виллари (Villari 1995). Авторы этого сборника представили собирательные образы государственного деятеля, военного, финансиста, секретаря, повстанца, монаха, миссионера, ведьмы, художника, и, наконец, ученого и буржуа. Понятие «барокко» используется в ней не по отношению к литературе и искусству, но — институтам, идеологиям, образам мышления и социальным структурам. Барокко хорошо передает стремление к величию, напряжение эпохи, сочетание неразрешимых противоречий, конвульсий и мятелей. Во Франции Людовика XIV с кардиналом Ришелье нет единства, но в итоге все разнонаправленные усилия приводили к утверждению нового типа государства, государства блеска и величия, как работы Бернини (Ibid. P. 2).

Наиболее ярким и наиболее известным камералистом стал Иоганн Генрих Готтлоб фон Юсти (1717–1771) — талантливый организатор литературного мате-

риала, активный писатель, путешественник, который служил в Вене, Гёттингене, Алтона, Гамбурге и Берлине. Юсти начал со службы в саксонской армии, затем учится в Виттенберге в 1742–1744 годах, с 1745 года приступает к публикации журнала, в 1747 году получает премию Королевской академии Пруссии за критику монадологии Лейбница и естественного права Вольфа. В 1750 году возглавил кафедру академии Терезианум в Вене, затем переезжает в Лейпциг. В Гёттингенском университете читает курсы по камеральным наукам и одновременно следит за нравственностью преподавателей, занимая позицию полицейского комиссара (Ober-Policey-Comissar). С 1757 года Юсти уже в Дании. Наконец, он получает должность инспектора горных шахт в Пруссии, стекла и сталелитейной промышленности, изготовление чугуна не получилось, и за растрату Юсти попадает в заключение, где в 1771 году заканчивает свой путь.

Учение Юсти предполагает, что неравенство, излишнее богатство ряда подданных может представлять угрозу для государства, так же как наличие частных армий и фортификаций. Для внутренней безопасности важно поддерживать мораль и религию, не выделяя одну-единственную форму, предоставлять подданным невинные удовольствия и ограждать цензурой, опекать граждан от вредных идей и влияний; поддерживать законность, воспитывать подданных для того, чтобы не было воровства и бродяжничества.

В центре учения — благополучие. Оно выражается в достаточном количестве товаров и благ, в наличии работы, в правильной циркуляции национальной валюты и распределении, в правильных мерах по стимулированию роста населения, международной торговли и разработке природных месторождений. Росту населения способствуют различные свободы, включая свободу вероисповедания, особые условия

для мигрантов, которые обладают средствами, идеями и навыками, борьба с излишним пьянством, забота о развитии медицины и чистоте городов. Торговля должна вестись произведенными в стране товарами, экспорт превышать импорт, важно поднимать коммерческий дух нации, способствовать ведению бухгалтерского учета. Добыча и переработка природных ископаемых и, прежде всего, металлов — прямая забота государства. Благополучие также касается выстраивания грамотной системы налогообложения, понимания всеми гражданами своих обязанностей и места в обществе, создания развитой системы финансов, организации администрирования и заботы сверху (Small 1909. P. 329–393). Тем самым безопасность и благополучие граждан и государства — главная забота опеки и попечения, которые должны осуществляться людьми специально обученными.

Биография Юсти производит впечатление: ученый, лектор, литератор, чиновник, предприниматель, организатор производства чугуна, полицейский надзиратель, издатель журнала, автор 69 монографий на самые разные темы. Полная картина его наследия кажется слишком разнообразной и пестрой, трудно приводимой к единому знаменателю. И тут характеристика Юсти как человека эпохи барокко или барочного человека более чем уместна. Она становится той фигурной скобкой, в рамках которой кажущиеся противоречия сглаживаются, а многообразие становится частью барочной стратегии, отсутствие единства и своенравность, постоянное и неутомимое движение — нормой.

Попробуем представить биографию Юсти как барочного человека, используя словарь Вёльфлина. Биография Юсти живописна, достойна поэта, полна взлетов и падений, побед и трагедий. Барочный человек в движении колесит по свету, ему свойственны движение,

свобода, в том числе грехи, он заражает и поражает иллюзией своих знаний и умений, он источает ни на чем не основанный оптимизм, приводящий рано или поздно к разочарованию. Барочный человек чрезвычайно продуктивен, он порождает массу книг. В текстах он не сильно ссылается, его мысль не всегда четко выражена, часто туманна, он беспорядочен, игра на увеличение влияния через объем и количество. В множественных томах — колоссальность замыслов, тяжелая, если не сказать тяжеловесная, массивность книг. Они как бы перекрывают друг друга через то, что мы сегодня бы назвали плагиатом. Своеобразная складка. В этом письме, в этом служении нет меры. Юсти, получив одновременно позицию полицейского и профессора в Геттингенском университете, доходит до того, что начинает следить за нравственностью других преподавателей и подвергать провинившихся аресту. Никогда ему нет покоя, никакое дело он не доводит до полного завершения, спешит уже к следующему. Смерть в тюрьме — лучший из возможных концов. Интерпретация Уэйкфилда сводится к тому, что Юсти занимался пропагандой, но сам не мог исполнить то, к чему призывал, не был достаточно честным. Это верно лишь в первом приближении. Такая интерпретация упускает понимание эпохи, понимание барочного человека. Не поиск ренты, не коррупция являются центральным мотивом и сутью, но постоянное движение, повышение ставок, агрессивность, способность поразить воображение, игра и оптимистическая, часто искренняя, вера в реализацию задуманного. Юсти попал в собственную ловушку, то есть личным примером показал, что следование принципам морали — тот фундамент, без которого рецепты «хорошо управляемого государства» обращаются в свою противоположность — «в плохо управляемое государство» (Wakefield 2009), но для барочного человека его путь остается логичным и искренним.

Несложно увидеть, что названия книг и их декор во многом соответствуют барочным принципам. В 1760 году Юсти издает словарь экономических терминов в помощь тем, кто сам занимается сельским хозяйством и другими практическими делами. Название звучало так: «Ономатология экономической практики, или Экономический словарь» (Justi 1760). Барочную гравюру для фронтисписа выполнил Август Винд по рисунку Готфрида Эйхлера Младшего (1715–1770) из Аугсбурга. Женские фигуры приглашают в чудесный мир экономического знания, с которого этот словарь снимает таинственную завесу. Тут и определенная театральность — занавес экономического театра поднимается, открывается чудесная перспектива с аллегорией знания и светотеневыми затеями*

* * *

Барочность сохраняется и при переводе Юсти на русский язык. В XVIII веке он стал одним из самых переводимых авторов в Российской империи (Расков 2019). В журнале «Ежемесячные сочинения и известия о ученых делах» за 1763 год, где вышел первый перевод Юсти «О нужности и пользе мануфактур и фабрик», автор предисловия дал такую восторженную характеристику, отмечавшую необычайную разносторонность и плодovitость:

Господин фон-Юсти есть ныне один из прилежнейших писателей в Германии, а о книгах его можно с правдою сказать, что оне общепользны и сочинены изрядным порядком, ясным и приятным штилем. Он старается о действительной

* Благодарю за консультацию по барочной гравюре Александра Викторовича Степанова.

пользе человеческого общества и о приведении государств в цветущее состояние. Он чинит предложения к исправлению законов, к распространению коммерции и мануфактур, к умножению государственных доходов, к спешествованию внутренней безопасности и способности, к наставлению в добрых нравах и в добродетели. Он изъясняет иногда полезные материи, до Натуральной науки, до Химии и до рудокопного дела касающиеся. Едва можно себе представить, как один человек столь много книг в малое время сочинить и издавать может (Германия 1763. С. 91–92).

Ясный и приятный стиль, польза, цель — благополучие и цветущее состояние государства, обращает одновременно свой взор на законы, безопасность, торговлю и промышленность, государственные доходы, занимается и естественными науками — химией — добычей полезных ископаемых. Уже на тот момент Юсти в 46 лет — автор более 20 книг.

Рискнем предположить, что во многом само письмо как и его перевод на русский могут быть охарактеризованы как барочные. «Основание силы и благосостояния царств, или Подробное начертание всех знаний, касающихся до государственного благочиния» в переводе Ивана Богаевского превращаются из двухтомника в четыре обширных тома (Юсти 1775). Другую книгу — *Die Natur und das Wesen der Staaten* — перевели как «Существенное изображение естества народных обществ и всякого рода законов», на странице после оглавления как «Изображение существа народных обществ и естественного оных состояния, или Основательное знание мудрости правления, гражданства и всякого правительства» (Юсти 1770). *Glückseeligkeit* переводили как благосостояние, благополучие, благоденствие, *Policey* — благочиние, благоустройство, добронравие.

Юсти не единственный камералист, творчество которого может быть описано как барочное. Иоганн Иоахим Бехер (1635–1682) считается создателем химической теории флогистона. Его трактаты включают работы о камнях, о металлургии, об универсальном языке, о дидактике, о землях Амазонии. Бехер работал над превращением дунайского песка в золото, над созданием вечного двигателя, был советником по торговле, разрабатывал план создания немецкой Ост-Индской компании, он же много описал об управлении*.

* * *

Для понимания мотивов авторов, а также значения и формы выражения экономических идей в раннее новое время возникает необходимость обращаться к категории «барокко». Привычные абстрактные понятия: меркантилизм, камерализм, ранняя политическая экономия — оказываются не достаточными, чтобы понять намерения автора и комплекс его сочинений.

Стоит оговориться, что любое вспомогательное абстрактное понятие редуцирует многообразие явлений и сводит их к более обозримому и постигаемому в своем повторении. В. Беньямин вслед за Бурдахом называл такие понятия, как барокко, «этикетками», однако не вполне разделял обеспокоенность относительно произвольности в выделении сходных, совпадающих свойств. Разумеется, этикетки — особенно до формирования консенсуса — являются в какой-то степени произвольными, они надевают на явления прошлого маски, сглаживают многообразие форм и проявлений (См.: Вельфлин 2004. С. 21). По мысли же Беньямина,

* По мнению А. Смолла, Бехер может считаться камералистом: Small, 107–135.

этикетка дает представление об эпохе и крайне необходима для схватывания реальности.

Многие непонятные проявления экономической мысли становятся яснее через призму терминов барокко: избыточности, тяжеловесности, напыщенности, стремления к новому пафосу. Корпус произведений демонстрирует витальность, оптимизм, идеи призваны производить впечатление — увлекать и развлекать. Наряду с идеями имеет значение орнамент, театральность, игра на повышение ставок, создание иллюзии понимания.

Мы наблюдаем параллельную историю барокко и камерализма. Экономическая мысль вполне включается в общую барочную историю эпохи, ее язык текстов, жестов и событий совпадает с формами и проявлениями в других сферах. Экстравагантные явления приобретают единство стиля, несуразности и чрезмерная плодovitость нормализуются фигурной барочной скобкой. Барокко как эпоха в европейской культуре XVII–XVIII веков с очевидностью затрагивает и интеллектуальную историю экономической мысли.

Литература и источники

- Афанасьев А. А.* (2004). Экономическая мысль в Испании XVI века — Саламанкская школа. Экономика и математические методы. Т. 40. № 4. С. 26–58.
- Беньямин В.* (2002). Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Аграф.
- Вёльфлин Г.* (2004). Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. СПб.: Азбука-классика.
- Виттер Б., Ливанова Т.* (1966). Ренессанс. Барокко. Классицизм: проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков. М.: Наука.
- Германия (1763)//Ежемесячные сочинения и известия о ученых делах. Июль. С. 91–92.

- Каплуи В. Л.* (2019). Перестать мыслить «власть» через «государство»: *gouvernementalité*, *Governmentality Studies* и что стало с аналитикой власти Мишеля Фуко в русских переводах//Логос. Т. 29. № 2. С. 179–220.
- Расков Д. Е.* (2019). Камерализм книг: переводы Юсти в России XVIII века//Тerra Economicus. Т. 17. № 4. С. 62–79.
- Степанов А. В.* (2018). Чем нам интересно барокко?//Логос. Т. 28. № 4. С. 191–221.
- Фуко М.* (2011). Безопасность, территория, население. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1977–1978 учебном году. СПб.: Наука.
- Юсти И. Г. Г.* (1770). Существенное изображение естества народных обществ и всякого рода законов. М.: При Имп. Моск. ун-те.
- Юсти фон И. Г. Г.* (1775). Основание силы и благосостояния царств, или Подробное начертание всех знаний касающихся до государственного благочиния. Ч. 2 / пер. И. Богаевского. СПб.: При Императорской Академии наук.
- Biberg I.* (1762). *The Economy of Nature*//*Miscellaneous Tracts Relating to Natural History, Husbandry, and Physick*. 2nd ed. London: Dodsley. P. 37–130.
- Buelow G. J.* (2004). *A History of Baroque Music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Bukofzer M.* (1947). *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company.
- Dean M.* (1999). *Governmentality. Power and Rule in Modern Society*. London: SAGE publications.
- Foucault M. (1991). *Governmentality*//*The Foucault Effect: Studies in Governmentality*/ed. by G. Burchell, C. Gordon, P. Miller. London: Harvester Wheatsheaf. P. 87–104.
- Heckscher E.* (1935). *Mercantilism*. Vol. I–II. New York: Macmillan Co.
- Hestmark G.* (2000). *Oeconomia Naturæ L. The ecology of Linnaeus was Stoic, Baroque and surprisingly modern*//*Nature*. Vol. 405.
- Hubatsch W.* (1973). *Barock als Epochenbezeichnung*//*Absolutismus*. Darmstadt. P. 268–87.
- Justi von J. H. G.* (1760). *Onomatologia oeconomica practica oder öconomisches Wörterbuch*. Frankfurt und Leipzig: Gaumischen Bandlung.
- Raef M.* (1975). *The Well-Ordered Police State and the Development of Modernity in Seventeenth and Eighteenth Century Europe: An Attempt at a Comparative Approach*//*The American Historical Review*. Vol. 80. No. 5. P. 1221–1243.
- Raef M.* (1983). *The Well-Ordered Police State. Social and Institutional Change through Law in the Germanies and Russia, 1600–1800*. New Haven, London: Yale University Press.

- Schmoller G.* (1897). *The Mercantile System and its Historical Significance*. New York: Macmillan Co.
- Schumpeter J.* (2006). *History of Economic Analysis*. Routledge.
- Skinner Q.* (1969). *Meaning and Understanding in the History of Ideas // History and Theory*. Vol. 8. No. 1. Wiley: Wesleyan University. P. 3–53.
- Small A.* (1909). *The Cameralists. The Pioneers of German Social Policy*. Chicago: Chicago University press. P. 329–393.
- Villari R.* (1995). *Baroque personae*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Wakefield A.* (2009). *The Disordered Police State: German Cameralism as Science and Practice*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Wennerlind C.* (2018). *Theatrum Œconomicum: Anders Berch and the Dramatization of the Swedish Improvement Discourse//New Perspectives on the History of Political Economy/ed. by R. Fredona, S. Reinert*. Palgrave Macmillan, Cham. P. 103–130.

BAROQUE AND CAMERALISM:
TOWARDS AN INTELLECTUAL HISTORY
OF ECONOMIC THINKING

DANIŁA RASKOV (e-mail: danila.raskov@gmail.com). Helsinki Collegium for Advanced Studies, University of Helsinki (Helsinki, Finland).

The Baroque as an era and style in architecture, music, and literature shares analogies with the history of early political economy. The main purpose of this article is to show that the use of the notion of the Baroque in the intellectual history of the economic thinking provides a better understanding of both the corpus of works and the motivations of the authors. It is common to refer to the era preceding classical political economy as mercantilism or cameralism as its German version. A close acquaintance with the most prominent figures of cameralism — such as J. J. Becher and J. H. G. Justi — leaves questions. How to understand such amazing productivity and desire to work simultaneously in such different fields, not limited to agriculture, finance, security, police, ethics, but touching upon law, natural philosophy, and natural sciences, humour and such questions as making paints or turning sand into gold? Why so versatile and multifaceted? Why such immense mobility and desire to impress, charm and at the same time not to make things too clear, to bring verbose intrigue? Why this manner of writing and the famous projectionism — courageous and comic

at the same time? In some cases, it is the juxtaposition of the two abstractions (“labels”) that will give a better understanding of the corpus of texts — Baroque and Cameralism. In addition, states had new demands for maintaining a permanent army, for building roads and buildings, for displaying grandeur and glory. The festive splendour of Versailles needed a baroque man. Many obscure manifestations of economic thought become clearer through the prism of Baroque terms. The corpus of works exhibits vitality, excess, a desire for new pathos and optimism. The ideas expressed are meant to impress — to enthrall and entertain. As well as ideas, ornamentation, theatricality, playing up the stakes, and the creation of illusions are important.

KEYWORDS: Baroque, cameralism, political economy, Becher, Justi.

Господин Тэст и деньги: о некоторых следствиях картезианства Поля Валери

Олег Горяинов

Горяинов Олег Вячеславич (e-mail: critiquefailagain@gmail.com), кандидат юридических наук, старший научный сотрудник Государственного бюджетного нетипового общеобразовательного учреждения Самарской области «Академия для одаренных детей (Наяновой)» (Самара, Россия).

В статье предлагается анализ фигуры господина Тэста из рассказа Поля Валери «Вечер с господином Тэстом» в контексте философского и политэкономического значения данного персонажа. Обосновывается тезис, что господин Тэст представляет собой радикальную версию картезианского субъекта. На основании этого тезиса проводится анализ некоторых загадок господина Тэста. Такой подход к Тэсту призван прояснить ряд апорий картезианской философии. Особое внимание уделяется теме «картезианство и homo economicus». Посредством анализа сюжета «господин Тэст и деньги» утверждается принципиальное различие между картезианской философией и буржуазной мыслью. Вместе с тем проведенный анализ позволяет указать на проблему реального присутствия картезианского субъекта в мире. Эта проблема связана с тем, что Декарт, прочитанный в перспективе литературных опытов Валери, позволяет выявить то сродство между картезианским Богом и картезианским субъектом, которое делает проблематичным переход из модуса потенциального бытия к актуальному.

Ключевые слова: господин Тэст, Валери, Декарт, картезианский субъект, homo economicus.

Три вопроса к господину Тэсту

Ближе к концу рассказа Поля Валери «Вечер с господином Тэстом» (1896) в портрет героя добавляются три элемента, которые вносят диссонанс в уже сложившийся целостный и консистентный образ. *Во-первых*, господин Тэст, «существо, ставшее собственной системой» (Валери 1976а. С. 94), субъект, превративший открытые им законы мышления в инстинкты, фигура, воплощающая строгую дисциплину ума, завершает свою речь словами, которые приоткрывают лакуны этой рациональной конструкции. Финальный монолог Тэста постепенно разрушает логическую стройность возведенного на предшествующих страницах здания чистого разума, тем самым провоцируя читательское замешательство. В момент, когда Тэст начал засыпать, «спустя минуту он заговорил опять», однако говорил так, «словно начинал бредить» (Валери 1976а. С. 104). Граница между мыслью ясной и смутной оказалась близка границе сознания бодрствующего и спящего: «часто я уже не отличаю мыслей, пришедших до сна. <...> Сон продолжает любую идею» (Валери 1976а. С. 102, 104). В результате строгая и последовательная мысль утрачивает достоверность. *Во-вторых*, Тэст, фигура одиночки, который «ненавидел меланхолию» (Валери 1976а. С. 94) и чей жизненный уклад, воссозданный на предшествующих страницах, совершенно не указывал на потребность в присутствии рядом другого человека, выражает пожелание рассказчику задержаться: «посидите еще, — сказал он, — вам не скучно? Я лягу в постель. Через несколько минут я засну. Чтобы сойти вниз, вы возьмете свечу» (Валери 1976а. С. 102). *Наконец*, Тэст, проявивший равнодушие в форме интеллектуального высокомерия в адрес музыкального представления, которое они посетили тем вечером вместе

с рассказчиком, резюмировал тягу публики к исключительным вещам в искусстве как «потребность слабых духом» (Валери 1976а. С. 100) и противопоставил этой «слабости» монолог «о деньгах» (Валери 1976а. С. 101). Этот монолог хотя и показался рассказчику «менее четким, нежели обычно», произвёл «неслыханную музыку», вплоть до того, что заразил «биржевой горячкой» и охватил слушателя «как поэзия», финальным аккордом которой стали слова: «золото — это как бы дух общества» (Валери 1976а. С. 101, 102).

Схематично резюмируем три заявленные темы. 1) Проблема «сна разума» поднимает вопрос, о каком типе рациональности можно говорить применительно к господину Тэсту? 2) Проблема эмоциональной жизни персонажа, который «убил в себе марионетку» (Валери 1976а. С. 93), переводит читательское удивление в этическую плоскость (Тэст и Другой). 3) Наконец, частная проблема отношений внутри пары искусство/деньги, делает неизбежным вопрос: какие трансформации претерпевает эстетический опыт в условиях логики капитала и почему поэзия денег затмевает поэтический строй музыкального представления? Каждый из трех сюжетов интересен в отдельности, однако вместе они складываются в загадку одной из самых странных фигур современной литературы. В случае Тэста особенно важно то обстоятельство, что его философская родословная существенным образом определяет эстетические координаты мира, к которому он принадлежит. Гипотеза, которую я хочу развить в настоящей работе, лаконично звучит так: господин Тэст представляет собой концептуального персонажа, энигматичность которого вбирает в себя целый ряд апорий современной философской мысли. Поэтому чтение корпуса текстов о Тэсте не только представляет интерес с точки зрения истории раннего литературного модернизма, но и позволяет представить

ряд современных философских сюжетов в неожиданном ракурсе. «Вечер с господином Тэстом» следует прочитать как прозаический камуфляж интервенции в пространство философской мысли автора, которому философская проблематика близка. Хотя в истории современной литературы статус Валери-поэта органично сосуществует с фигурой Валери-мыслителя (в первую очередь благодаря его «Тетрадам»), Тэст не часто становился предметом философских исследований. Такая ситуация тем более удивительна, если принять во внимание, что генеалогия Тэста восходит не столько к литературным опытам Валери, сколько к его философским и научным упражнениям (а также разочарованиям в этих областях). Господин Тэст в этой работе будет рассмотрен как концептуальный персонаж в смысле Ж. Делёза и Ф. Гваттари. Речь идет про персонажа, который

не представитель философа, скорее даже наоборот, философ предоставляет лишь телесную оболочку для своего главного концептуального персонажа и всех остальных, которые служат высшими заступниками, истинными субъектами его философии (Делёз, Гваттари 2009. С. 74).

Рассказ «Вечер с господином Тэстом», написанный Валери в возрасте 25 лет и вышедший в 1896-м, в дальнейшем разросся в корпус текстов, над которым французский писатель работал до конца своей жизни. Финальный фрагмент цикла «Конец господина Тэста» датирован 1946 годом, а тени, отбрасываемые изобретенным персонажем, наполняют как страницы «Тетрадей», так и многочисленные иные произведения Валери, формально к циклу о Тэсте не относящиеся*. Если

* Например, известный диалог «Навязчивая идея, или Двое у моря» (1932) заигрывает с читателем совпадением двух ма-

воспользоваться интуициями Делёза и Гваттари, предварительно можно заметить, что Тэст представляет собой не «публичного профессора», а «частного мыслителя», который «формирует концепт из врожденных сил, которыми по праву обладает каждый сам по себе» (Делёз, Гваттари 2009. С. 72). Такой подход полностью соответствует образу Тэста, который положил в основу своего интеллектуального эксперимента собственную жизнь. Но о каких именно силах идет речь? И если Тэст — это «вымышленный персонаж», которого Валери «создал в дни полулитературной-полуодинокой или же... глубоко потаенной юности» и который «живёт особой жизнью» (Валери 2020а. С. 327), то какое место эта фигура одиночки занимает на карте современной философии? Отвечая на эти вопросы, на первый взгляд представляющие интерес лишь для историков литературы, в настоящей статье будет предпринята попытка сквозь призму героя Валери прояснить ряд тем, связанных с картезианской традицией мысли. Для этого будет обоснован тезис о Валери-картезианце; далее, отталкиваясь от третьей загадки Тэста (искусство и деньги), будет предложена критика тех подходов к философии Декарта, которые сводят ее к выражению буржуазного духа. Концептуальное различение картезианской логики и логики *homo economicus* позволит поставить под вопрос ту традицию критики картезианства, которая объединяет таких разных мыслителей, как Ж. Маритен, М. Хайдеггер, П. Бурдьё и др. Однако Тэст может помочь не только более строгому пониманию связи «картезианство и капитализм», но вместе с тем позволит проявить те апории философии Декарта, которые унаследовали современные картезианцы.

сок — Валери-автора и Тэста-персонажа, позволяя вселенной одного пересекаться с универсумом другого.

Тэст-картезианец: к генеалогии концептуального персонажа

Постановка вопроса

Ответ на вопрос о философских корнях Тэста может показаться обманчиво простым: речь идет о современной версии картезианства. Не только эпиграф к рассказу («жизнь Картезия проста.../vita Cartesii est simplissima...») со всей очевидностью указывает на философского предка Тэста. Влияние фигуры Декарта на творчество Валери в целом сложно переоценить. При всем скепсисе в отношении философов и их языка 1) Валери посвятил Декарту несколько статей и докладов (чего не удостоился ни один другой философ), 2) позаимствовал у автора «Рассуждения о методе» интеллектуальный импульс, а 3) главное — солидаризировался с угрозами, в ответ на вызов которых родилась картезианская философия. Проблема недостоверного и бесосновного знания, которая для Картезия объединила метафизическое и теологическое вопрошание, в случае Валери получила развитие в пространстве литературы. Однако интерес французского поэта никогда не ограничивался рамками искусств(а). Когда Т.Адорно в «Эстетической теории» афористично замечает, что Валери в своем творчестве строит «рациональную теорию иррациональности» (Адорно 2001. С. 316), то речь идет о том, что замах его жеста выходит за рамки литературных вопросов. В случае с «Вечером с господином Тэстом» на это прямо указывают по меньшей мере: 1) череда жизненных обстоятельства поэта, 2) серия эпистолярных откровений и 3) ряд концептуальных решений. Однако здесь сразу следует уточнить: близость опытов Валери к Декарту проявляется не в форме бук-

вального повторения картезианского жеста, а посредством его радикализации, вплоть до доведения «метода» до пароксизма. Если правила для руководства ума у Декарта родились из кризиса, вызванного философией и теологией позднесредневековых номиналистов, то правила жизни господина Тэста представляют собой ответ на влиятельность и распространённость (пост)романтической чувственности. Между вызовом номиналистов и романтиков для Декарта и Валери обнаруживается общая проблема: аналогично тому, как всемогущий Бог номиналистов ставит под вопрос любое достоверное знание*, эстетика конца XIX века погружает в туман иррациональности художественное начинание. Если верно, что эстетика — это теология эпохи модерна, то критика Валери понятий вдохновения, гениальности, творчества, фигуры творца-автора, которым противопоставляется рациональное усилие и внимание к техничности литературного процесса, должна быть понята в более широкой перспективе. А именно: вопросы литературы — это вопросы, унаследовавшие философскую и политико-теологическую проблематику, с которой в свое время столкнулся Декарт. Имя центрального сюжета — кризис достоверного знания — побуждает Валери искать в поэзии и прозе рациональные основания искусства, а господин Тэст оказывается одним из главных оружий его поисков.

* Подробное рассмотрение роли всемогущего Бога для становления системы Декарта предлагает М. А. Гиллеспи, который отдельно обращает внимание на политическое значение «метода» Декарта. Ср.: «Декарт стремился построить бастион разума против этого страшного Бога номинализма, бастион, который мог бы обеспечить не только индивидуальную уверенность и безопасность, не только смягчить или устранить природные неудобства, но и положить конец религиозным и политическим распрям, раздиравшим Европу на части» (Gillespie 2008. P. 171).

Таким образом, афоризм Адорно должен быть прочитан буквально: Тэст — это фигура, посредством которой осуществляется рациональное приручение иррациональности; речь идет о попытке построения такой теории, в которой Тэст играет роль ключевого концептуального решения.

*Теория как личное дело:
проблема системы*

Я нахожу себя в философии, как варвар в Афинах: прекрасно зная, что он окружен самыми ценными предметами и что всё под его взглядом достойно уважения, он теряет там лицо, чувствуя скуку, смущение и смутный суеверный ужас, с внезапно вспыхивающими импульсами разбить всё или поджечь все эти таинственные чудеса, для которых он не находит образцов в своей душе (Vale-gy 1968a. P. 12).

Приведенное признание Валери не лишено лукавства, если учесть сколь усердно он изучал труды философов и ученых, однако возникающая здесь фигура варвара представляется удивительно точной. Варварство в данном случае следует понимать не в привычном смысле слова, нагруженном негативными коннотациями, а в контексте тех значений, которые попытался приписать этой фигуре в середине 30-х годов такой ценитель творчества Валери, как Вальтер Беньямин, который в эссе «Оскудение опыта» писал:

Варварство? Совершенно верно. Мы произносим это, вводя в оборот новое, позитивное понятие варварства. К чему приводит варвара бедность опытом? К тому, чтобы начинать с начала, начинать заново, обходиться самым малым, строить, обходясь немногим, не оглядываясь по сторонам (Беньямин 2019. С. 92).

Валери как варвар в философии «начинает заново», что провоцирует порой ощущение некоторой наивности и бесосновности его скепсиса в отношении философов-специалистов.

Философия незаметна. Она никогда не обитает в трудах философов — мы чувствуем ее в каждом человеческом произведении, которое не имеет отношения к философии, и, как только автор хочет пофилософствовать, она исчезает. Она появляется, когда человек объединяется с какой-либо конкретной темой или целью. Она исчезает, как только человек хочет ее преследовать. <...> Величайшая философская ошибка — считать философами только собственно философов, в то время как каждый выдающийся человек должен был сформировать свою собственную философию (Цит. по: Bouveresse 1995. P. 356, 357).

Вырванные из контекста подобные сентенции Валери могут сойти за бульварную публицистику, рассказывающую о том, что истинная мудрость скрывается не в книгах профессионалов, а в «самой жизни». Однако за такими суждениями в действительности обнаруживается последовательная аргументация, направленность которой напоминает о радикальности картезианского жеста, сомнение которого вполне можно уподобить деятельности варвара: сомнение Картезия и есть «варварское» начинание заново». Вместе с тем Декарт оставил после себя некоторую систему, чего нельзя сказать о Валери. Наследие Валери-мыслителя создает для читателей множество затруднений, так как представляет собой корпус текстов, где статьи, написанные на заказ, существуют параллельно записям из «Тетрадей», которые имеют форму несистематизированных суждений по вопросам философии, эстетики, науки, политики etc. Проблема систематизации наследия Валери, помимо прочего, об-

условлена тем, что ему удастся плавно переплести два режима речи — биографический и теоретический. Иначе говоря, никогда достоверно не ясно, из какой позиции производится высказывание Валери.

Говоря о себе, признаюсь, что не придаю никакой ценности тому, что мне ничего не стоит. Моя легкость мне всегда подозрительна и даже неприятна. <...> Случилось так, что некие обстоятельства моего существования привели меня к литературной карьере тогда, когда я уже переступил возраст 45 лет. До той поры, и уже на двадцатом году, я был занят тем, что развивал, не думая о цели, не помышляя об обнаружении, те изыскания и идеи, которые в зачатке явились мне среди великого душевного смятения, осенью 1892 года, а в особенности — во время одной ночной грозы, в Италии. Однако, вопреки грозе и Италии, этот кризис вызвал отнюдь не извержение романтизма во мне, но нечто вполне противоположное (Валери 1936. С. 35–36).

Подобный опыт самоанализа Валери может быть резюмирован в форме следующих установок. 1) Ценно лишь то, что сопряжено с преодолением препятствий. 2) Польза чего бы то ни было проверяется ростом самопознания. 3) Антиромантический импульс как мотивация для работы. 4) Метод предполагает основание знания на собственном опыте и низвержение всех «идолов» ума. 5) Отвержение абстрактной терминологии. Таким образом, если проект Валери предполагает некоторый «метод», то он проблематичен по двум основаниям: во-первых, он не может быть систематизирован, а во-вторых, с трудом подлежит передаче. Читая приведенные слова Валери, сложно избежать ассоциаций со словами Декарта из «Рассуждения о методе» — общность их жестов лишь подчеркивается единством финального вывода Катезия:

я намерен здесь не обучать методу, которому должен следовать каждый для хорошего управления своим разумом, но только показать, каким образом я сам старался управлять своим собственным (Декарт 2015. С. 94).

В «Тетрадах» Валери напрямую указал на парадокс такой позиции, которую он разделяет вместе с Декартом: располагаясь в зазоре между личным опытом и его универсализацией, такие теории не могут претендовать на универсальность и транзитивность. «В искусстве теории стоят немногого... Но это ложь. Истина в том, что они не обладают универсальной значимостью. Это теории для одного. Полезные для одного» (Валери 1976б. С. 167).

Таким образом, позиция Валери сплетает биографический и теоретический уровни высказывания в узел, развязать который по меньшей мере проблематично. Однако подобная сложность носит строго рациональный характер и не может быть определена как попытка уйти от объяснений, погружаясь в иррациональность жизненного потока в духе философии жизни. На эту проблему обратили внимание авторы коллективного исследования «Вторжение жизни. Теория как тайная автобиография», которые неслучайно начали с Валери.

Валери придумал такую теорию, целью которой было не подлежать передаче. <...> «Тетради» Валери можно охарактеризовать одновременно и как недотеоретические, и как недоавтобиографические (Томэ Д. и др. 2017. С. 21, 23).

Указанную недостаточность обоих режимов речи (теории и биографии) здесь следует понимать не как неспособность довести суждение до логического завершения, а как результат сознательной установки на незавершенность и сохранение знания в режиме

потенциальности. Речь идет о принципиальной открытости возможности случая: «произведение бывает закончено лишь в результате какой-то случайности: усталости, удовлетворенности сделанным, обязательства перед издателями, смерти» (Валери 2020б. С. 434).

*Три шага Валери
по направлению к Декарту*

а) Жизненные обстоятельства

В предуведомлении к читателю очередного издания своих теоретических эссе Валери так описал свое состояние, из которого родился Тэст. Эти строки следует прочитать параллельно некоторым известным суждениям Декарта.

Я решил разбить всех своих идолов, а это значило, что я должен основать лишь на собственном моем опыте, внутреннем или внешнем, и на моих действительных возможностях размышления и постижения, всю мою интеллектуальную жизнь. В частности, я отверг большую часть абстрактной терминологии, школьной или иной, которая порождает столько видимостей проблем и столько призраков решений, — и я провел долгие годы в том, что пытался составить себе, настолько индивидуально, насколько это было в моих силах, концепцию совокупности моих впечатлений и моих идей. <...> В таком-то умственном состоянии пребывал я, когда написал «Вечер с господином Тэстом» (Валери 1936. С. 35–37; курсив *О. Г.*).

Известно, что две самые известные работы Декарта содержат ряд биографических признаний, которые неразрывно сплетены с рождением картезианского метода.

Я был тогда в Германии, куда меня привели события войны, которая и сейчас там еще не окончилась. Когда я с коронации императора вернулся в армию, наступившая зима задержала меня на месте стоянки армии. Не имея ни с кем общения, которое бы меня развлекало, свободный, по счастью, от забот и страстей, которые бы меня волновали, я проводил целый день один у очага и имел полный досуг отдаваться своим мыслям. <...> Никогда мои намерения не шли дальше попытки реформировать мое собственное мышление и строить на фундаменте, который принадлежит мне. А если моя работа мне нравится и я показываю вам здесь ее образец, это отнюдь не значит, что советую кому-нибудь мне подражать (Декарт 2015а. С. 98, 100).

Вот уже несколько лет, как я заметил, сколь многие ложные мнения я принимал с раннего детства за истинные и сколь сомнительны положения, выстроенные мною впоследствии на фундаменте этих ложных истин; а из этого следует, что *мне необходимо раз и навсегда до основания разрушить эту постройку* и положить в ее основу новые первоначала, если только я хочу когда-либо установить в науках что-то прочное и постоянное (Декарт 2015б. С. 141).

Итак, 1) ситуация уединения как условие для постановки предельного вопроса; 2) радикальное переосмысление полученного багажа знаний и решение отвергнуть некогда усвоенный язык путем разоблачения интеллектуальных фетишей; 3) стремление искать основания в собственном опыте, придав этому начинанию субъективную интонацию; структурная близость подходов несомненна. Тэст как концептуальный персонаж определяется жестом, который структурно аналогичен жесту Декарта: речь идет об основании опыта, который мог бы притязать на безусловность, и вместе

с тем такой опыт укоренен в единичности. Однако, как уже было отмечено, Валери не просто повторяет жест Декарта, а реализует его посредством некоторого смещения. Так, читая иные фрагменты, где Валери осуществляет ретроспективный (само)анализ своего творения, не менее важна дистанция в отношении как позиции Декарта, так и своего героя.

Тэст был произведен на свет в комнате, где провел свои первые годы Огюст Конт, — в тот период, когда я был опьянен собственной волей и странным избытком самосознания. Я был подвержен особому недугу — стремлению к точности. Я довел до предела безрассудное желание понимать и искал критические точки своей способности сосредотачиваться. Иными словами, я изо всех сил старался слегка растянуть протяженность некоторых мыслей (Валери 2020а. С. 327).

Этот фрагмент датирован 1925 годом, то есть он написан почти 30 лет спустя после «Вечера...». В интонации уже зрелого Валери наряду с признанием значимости опыта Тэста присутствует осторожное стремление несколько дистанцироваться от радикальности своего юношеского жеста. Стремление к точности знания определяется как острое заболевание, а безрассудное желание понимать сопряжено с безумием. Вместе с тем эти слова представляют собой не столько опыт самокритики, сколько стремление к рефлексивной дистанции: необходимо не полностью совпасть со своим героем. Не менее интересна дистанция в отношении Декарта, который скрывается в этом пассаже под именем Конта, что сужает картезианский рационализм до позитивистской философии. Такое отстранение не удивительно, если вспомнить основной мотив текстов Валери о Декарте: философия Картезия обладает преимущественно историче-

ским значением, тогда как безусловной значимостью обладает личность мыслителя, воплощающая образец безграничной воли. Именно волю Декарта, силу волевого решения, наследует Тэст в результате опьянения Валери.

б) эпистолярные признания

В письме Андре Жиду от 25 августа 1894 года Валери сопоставляет два плана высказывания, между которым, на первый взгляд, мало общего. Интуиция, согласно которой «Размышление о методе» Декарта представляет собой образец современного романа, следует за частными суждениями о связи физического развития и наличия денежных средств. В силу особой значимости этого письма приведу оба абзаца целиком.

Знаете, чем бы я занимался, будь я — сегодня — богат? Физическими упражнениями. Я бы занялся греблей и верховой ездой. И я бы занимался только этим и плавал с утра до вечера. Сегодня никто, кроме богатых, не может позволить себе мускулатуру. Я уезжал из Лондона с намерением — это было именно намерение, не мысль — написать маленькую драму о нескольких мускулах. Это закончилось неожиданным боксерским матчем на каноэ посреди реки. Каноэ опрокинулось, и все спаслись, поплыв к белым камышам и лилиям на берегу. Занавес. Руар был доволен небольшим спектаклем, который я ему рассказал. Интерес заключался в том, чтобы сделать это из трех мужских тел, никаких женщин. Только небольшая лодка, циркулирующая по пьесе, нагруженная тремя или четырьмя молчаливыми женщинами. Это было частью декора и, как и всё остальное, служило лишь для поддержания разговора.

Недавно я перечитал «Рассуждение о методе». Это, безусловно, современный роман, каким он

мог бы быть написан. Заметьте, что более *поздняя философия отказалась от автобиографической части*. Хотя к этому вопросу следует вернуться, и тогда нам *придется написать жизнь теории* так же, как мы слишком часто писали жизнь страсти. Но это немного менее удобно — поскольку, будучи пуританином, я требую, чтобы теория была лучше, нежели простое притворство, как у Луи Ламбера (Valery 1975. P. 161; курсив *О. Г.*).

Помимо откровенного признания, что «Рассуждение о методе» Декарта это образец современного романа, от которого будет отталкиваться Валери при написании «Вечера с господином Тэстом» (который, по словам Бланшо, «не что иное, как роман» (Blanchot 1995. P. 271)), два центральных абзаца письма интересны тем, как они рифмуются с третьей загадкой Тэста (искусство и деньги).

в) концептуальные решения: «жизнь теории»

«Рассуждение о методе» вдохновляет Валери органичным сочетанием двух типов речи: автобиографической и теоретической, которые плотно переплетены, что и делает предприятие Декарта по-настоящему уникальным, но вместе с тем концептуально проблематичным. А именно: как возможно, что индивидуальный опыт поиска оснований претендует на всеобщность. Универсальность, достигаемая изнутри единичности, это и есть та перспектива построения рациональной теории иррационального, о которой писал Адорно. На страницах «Тетрадей» Валери в заметке о Декарте так резюмировал эту позицию: «Декарт пытается найти нечто объективное в субъективном» (Valery 1968b. P. 31). Тэст как концептуальный персонаж — это продолжение подобных картезианских начинаний. Картезий — не образец для подражания, а некоторая высота в истории философии, план-

ка, которую Валери стремится преодолеть. И в первую очередь, Декарт для Валери — фигура, не впавшая в соблазн дихотомии, согласно которой на одной стороне обитает «жизнь ума» (философия), лишенная личного/биографического измерения, а на другой — «философские» романы, в которых работа мысли подменяется описанием страстей. В процитированном письме отрицательным примером выступает автобиографический роман Бальзака «Луи Ламбер», который часто вызывает сравнения с «Фаустом» Гёте, что позволяет предположить: традиция интеллектуальной прозы, с которой Валери был знаком, его совершенно не устраивала. Иными словами, проблема современной литературы по Валери — ее неспособность удержаться на высоте философии. Но верно и обратное. Одна из главных претензий Валери в адрес философии — ее неспособность удержать автобиографическое измерение опыта мысли, то есть то, что он пытается ухватить метафорой «жизнь теории». Представляется, что появление господина Тэста может быть понято как попытка создать такую «жизнь теории», и эта попытка реализуется в логике картезианского упражнения для ума. Проза для Валери — пространство, в котором философская мысль стремится к собственным пределам.

Картезианство vs капитализм: господин Тэст и «поэзия денег»

Ответ на вопрос, откуда рождается эффект поэзии той «неслыханной музыки», что зазвучала в монологе Тэста, когда он заговорил о финансах, может показаться лежащим на поверхности. Если вспомнить, что в истории философии Декарту часто отводилось место (мелко)буржуазного философа, то логично было бы

предположить, что картезианец Валери унаследовал эту особенность его мышления. Однако такой ответ представляется совершенно ошибочным: нет ничего более далекого от логики Тэста и от образа Декарта, чем рассуждения о них в модусе homo economicus. Чтобы обосновать это утверждение, вначале я кратко остановлюсь на истории попыток разоблачения буржуазного духа картезианской философии, затем покажу, как этот сюжет представлен в рассказе Валери, и, наконец, перейду к разбору тех положений у Декарта, которые позволяют установить невозможность «буржуазного картезианства».

Против буржуазного картезианства

По меньшей мере начиная с конца XIX столетия существует антикартезианский аффект, рождающийся из антибуржуазной риторики, питавшей эпоху fin de siècle. Показательным здесь представляется суждение французского философа-неотомиста Жака Маритена.

Он [Декарт] был истинным «французским буржуа» <...> прародителем или предшественником французского буржуа, который в предосторожности усматривает добродетель, что стоит выше мудрости, французского буржуа, для которого Святой Дух всего лишь гипотеза, французского буржуа, который может быть не прав во всех деталях, зато прав вообще (Цит. по: Фокин 2018. С. 108).

Подобные обличительные мотивы не являются маргинальными, они получили продолжение в современной социальной теории, где картезианский дух обнаруживается в логике «человека экономического» в работах П. Бурдьё и А. Жаппа. Так, в лекциях по экономической антропологии, прочитанных в Коллеж де Франс в 1992–1993 годах, Бурдьё утверждает:

думаю, что картезианцы представили крайнюю, наиболее последовательную форму философии сознания, поддерживающую и современную экономическую теорию. Как я уже не раз говорил, экономисты неомаржиналистского направления — это скрытые картезианцы: они принимают дуализм души и тела, а также сознания и вещи. Если им такое сказать, они бы крайне удивились, но это можно доказать (Бурдые 2019. С. 313–314).

Жапп идет дальше и выявляет в картезианской философии не просто основу homo economicus, а истоки консервативного духа:

Декарт является исключительным в своем роде представителем буржуазной революции. Он стремится разрушить до оснований существующий мир, чтобы восстановить его по законам разумного субъекта. В то же самое время замыкается в рамках строгого консерватизма в том, что касается нравов и социально-политического устройства. <...> Декарт парадигматическим образом предвещает инновации буржуазного общества <...> Речь о том, чтобы подорвать природу ради сохранения структур социального господства, а не о том, чтобы подорвать общество: своего рода «консервативная революция» (Цит. по: Фокин 2019. С. 151).

Ирония такой критики Декарта в том, что она солидаризируется с критикой картезианства М.Хайдеггером в 30-е годы*. Главной метафизической мишенью немецкого философа времен его наиболее активного вовлечения в национал-социализм является Декарт. И особенно интересно то, что основания кри-

* В случае Бурдые это совпадение особенно иронично, если вспомнить его работу «Политическая онтология Мартина Хайдеггера».

тики Хайдеггера во многом совпадают с суждениями Маритена, Бурдьё и Жаппа*. Подробнее эту линию аргументации, а также критику подхода к Декарту как родоначальнику «человека экономического» можно проследить по работам С. Л. Фокина. Здесь я лишь обращаю внимание на то, что подобные мотивы при желании можно отыскать и в текстах самого Валери. Французской поэт если не воспроизводит целиком клише о «буржуазном Декарте», то по меньшей мере оставляет некоторые аргументы для защиты такой позиции. В предисловии к избранным фрагментам из Декарта, отобранным Валери, создатель господина Тэста пишет:

Декарт, безусловно, один из тех, кто несет главную ответственность за темпы и облик современной эпохи, которая особенно характеризуется тем, что я назову «квантификацией жизни». Замена диаграмм цифрами, практика подвергать все знания количественным испытаниям и неизбежное обесценивание всех тех форм знания, которые не могут быть переведены в арифме-

* Критика Декарта у Хайдеггера избегает политического и социально-публицистического языка, сосредоточиваясь на «философских основаниях». Однако редукция позиции Декарта до элементарного индивидуализма, разоблачение картезианского сомнения как мнимой формы философского вопрошания высказывает претензии, аналогичные тем, что озвучил Маритен. В частности, Хайдеггер пишет: «я утверждаю, что: 1. Радикальность картезианского сомнения и строгость новых основ философии и знания вообще суть кажимость и тем самым представляют собой источник роковых, трудноискоренимых и по сей день заблуждений. 2. Не было не только никакого нового начала философии Нового времени, пришедшего якобы с Декартом, а начался на самом деле новый существенный упадок философии. Декарт не привел философию ни к самой себе, ни к ее основе и ее почве, а еще больше оттеснил ее от вопрошания ее основного вопроса» (Цит. по: Фай 2021. С. 222).

тические термины, имело самые серьезные последствия во всех областях. С одной стороны, измеряемое; с другой — все, что ускользает от измерения (Valery 1968c. P. 49).

И так, есть Декарт — провозвестник буржуазного духа, выросшего на почве тотальной калькуляции мира, что нашло свое материальное воплощение в капиталистическом универсуме. Это Декарт-рационалист, подвергающий окружающий мир не только тотальному расчету и тем самым легитимирующий логику «человека экономического», но и берущий за основу атомарного индивида, радикального индивидуалиста, черпающего основания лишь в себе самом. В текстах Валери о Декарте легко встретить пассажи, достраивающие и без того крепкий образ Картезия-индивидуалиста.

Все, что не исходило или не могло исходить от Самости, было лишь пустыми словами. Все, что могло породить только слова — которые сами по себе могли породить только мнения, сомнения, споры или просто вероятности, — не могло противостоять этому Я и не имело силы, сравнимой с ним. И только это Я, если потребует, найдет своего собственного Бога (Valery 1968d. P. 33).

Но именно в этом месте, где согласие Валери с разоблачителями «буржуазного Декарта» достигает кульминационной точки, следует удержаться от окончательного вынесения приговора. Наряду с Декартом — как родоначальником «человека экономического» — в истории мысли есть иной Декарт*, имеющий мало обще-

* Фокин пишет, что «представление о Декарте как чистом рационалисте следует считать именно такой очевидностью, прописной истиной из истории русской философии, которую следует поставить под вопрос. Важно уточнить также,

го с портретами-кариатурами Маритена, Хайдеггера, Бурдьё и др. Афористично логику другого Декарта схватил Шарль Пегги: «Декарт в истории мысли навсегда останется французским шевалье, который тронулся вперед такой бодрой иноходью» (Цит. по: Фокин 2019. С. 163–164). Исследования С. Фокина показывают, что можно «наглядно обнаружить то, что можно было бы назвать „антиэкономическим“ характером мышления Декарта», которое ведомо логикой дара и щедрости, а не буржуазного накопления и извлечения прибыли. В частности, Фокин утверждает, что «философ разрабатывал свой метод [живя в Голландии. — *О. Г.*] как бы в противовес той заботе о прибыли, которой были одержимы окружавшие его голландцы» (Фокин 2019. С. 155, 158), в период капиталистической горячки по случаю «тюльпаномании». То есть уединение как условие познания, о котором шла речь выше, является также уединением от капиталистической горячки.

Мораль Декарта совершенно чужда буржуазной морали: это мораль праздности, необходимой для ученых занятий, а не культ труда, постоянно сводящий досуг на нет; это мораль свободного волеизъявления, а не господство капиталистической эксплуатации, основанное на диалектике господина — раба; это мораль аристократического ве-

что такому видению Декарта в немалой степени поспособствовали переводы Декарта на русский язык, где он предстает прежде всего как мыслитель здравого смысла, естественного света, ясного ума. Словом, другой — темный — Декарт все время оставался в тени русской культуры или, проще говоря, недопереведенным» (Фокин 2021. С. 123). Несмотря на то что образ «темного Декарта» представляется интересным, далее я постараюсь показать, что необязательно «затемнять» Декарта, чтобы отделить его от буржуазной тени, им отбрасываемой.

ликодушия, точнее, щедрости, в рамках которой другой — не объект унижения, а равный среди равных, какой бы вид он ни принимал — Бога, злокозненного духа, женщины (Фокин 2021. С. 129).

Во многом соглашаясь с аргументами Фокина, я полагаю, что следует сделать еще один шаг и попытаться понять, как именно этика аристократического великодушия вписана в систему аргументации Декарта. Антибуржуазный импульс философии Декарта должен быть понят как результат логического следствия его метафизики, а не как следствие противоречия (вторжения иррациональности). Именно здесь важна фигура Тэста. Та странность отношения к деньгам, обозначенная в начале статьи в качестве «третьей загадки», должна быть понята как типично картезианское противоречие, которое Валери выразил в своей прозе. Переход в письме Жиду от мускулатуры богатых к «Рассуждению о методе» должен быть понят как ключ к загадке господина Тэста, которая, в свою очередь, проливает свет на отношения картезианской мысли и капиталистического универсума.

Быт господина Тэста

Обратимся к тексту рассказа «Вечер с господином Тэстом», к тем пассажам, где воссоздается быт героя. Страницы, посвященные материальным деталям жизни Тэста, воссоздают образ, который вступает в диссонанс с моделью буржуазного комфорта. В комнате Тэста «не было ничего, кроме суровой абстрактной обстановки» (Валери 1976а. С. 101). Его отношения с едой, развлечениями, страстями — всё это погружено в прозу обыденности, интонация которой удерживает дистанцию по отношению к потребительскому импульсу. Оригинальность Тэста проявляется в его готовности довольствоваться незначительным, то есть

вступать с окружающими предметами в отношения уважительного безразличия.

Я встречал его только по ночам: однажды — в каком-то публичном доме; часто — в театре. Мне говорили, что он живет *незначительными* операциями на бирже. Он столовался в небольшом ресторане на улице Вивьен. Там он ел, как принимают слабительное, — с такой же готовностью. Изредка он позволял себе где-нибудь в ином месте роскошь медленной и тонкой трапезы. <...> На верхнем этаже мы вошли в очень маленькую «меблированную» квартиру. Я не заметил ни одной книги. Ничто не указывало на традиционную работу за столом, при лампе, среди бумаг и перьев. В зеленоватой комнате, в которой пахло мятой, вокруг единственной свечи, не было ничего, кроме *суровой абстрактной обстановки*: кровати, настенных часов, зеркального шкафа, двух кресел — в качестве насущных вещей. На камине — несколько газет, дюжина визитных карточек, исписанных цифрами, и аптечный пузырек. Я никогда не испытывал *более сильного впечатления безличия*. То было *безличное жилище, подобное некоему безличию теорем*, — и, быть может, одинаковой с ними полезности. (Валери 1976а. С. 92–93, 101, курсив *О. Г.*).

Перед нами парадокс: оригинальность Тэста определяется через незначительность его занятий и безличность его образа жизни. Вместе с тем это безличность особого рода: безличность чистого разума, который, согласно Декарту, может брать за основу лишь чистоту геометрических формул и фигур. Безличность образа жизни Тэста — результат не материальной аскезы, а следствие рационализма, который превратился из системы умозрений в определенную форму-жизни. Однако если уравнение «безличность быта как без-

ликость теорем = непрерывная работа разума» может быть понято как попытка воплотить в жизни картезианский «метод», то главный вопрос пока остается без ответа. Откуда в этом прозаическом пространстве жизни, где презираются «исключительные вещи» (Валери 1976а. С. 100), мог родиться поэтический импульс именно в тот момент, когда Тэст заговорил «о деньгах» (Валери 1976а. С. 101)? И здесь загадочность персонажа Валери позволяет проявить тонкое различие, которое удерживает на дистанции с одной стороны дух homo economicus, а с другой — калькулирующий разум героя, основа которого имеет мало общего с капиталистической горячкой. «Третья загадка» Тэста не связана с «духом капитализма». Картезианство Валери побуждает искать иное объяснение: в форме монолога о деньгах проявилась специфическая красота универсума, ключ к которой имеет математическую природу, переход от которой к «поэтике капитала» логически невозможен. «Незначительность операций на бирже», которыми Тэст обеспечивал свое существование, не только выявляет равнодушие к прибыли как таковой, а образ жизни — безразличие к комфорту и богатствам. Подобное объяснение, опирающееся на некоторые этические принципы, в этой вселенной рациональности, бьет мимо цели. Причины неучастия Тэста в гонке капитала обнаруживают более глубокие основания, которые связаны с вопросом: кто или что выступает образцом для этой фигуры в мире Декарта? А именно речь идет о соотношении роли Бога в метафизике Картезия с позицией Тэста у Валери, быт которого располагается в промежутке между аскезой и роскошью рациональной строгости. Местом встречи двух фигур оказывается вопрос о совершенстве, который и позволит объяснить эффект «поэтической горячки цифр», которыми Тэст заворочил рассказчика.

*Красота совершенства:
между Богом и бесконечностью*

Известно, что в третьем «Размышлении» Декарт связывает идею совершенства Бога с его бесконечностью. Хотя бесконечность не единственное понятие, через которое Декарт говорит о совершенстве Бога, и хотя этот вопрос у исследователей его мысли традиционно вызывает затруднения, по мнению многих специалистов, переоценить значимость этого вопроса нельзя. «Открывая вопрос об основании, Декарт прежде всего открывает основание как вопрос: вопрос о бесконечном и неведомом» (Марион 2007. С. 140). «Идея бесконечности играет существенную роль в философии Декарта. Столь существенную, что всё картезианство можно признать построенным на этой идее» (Койре 2001. С. 90). «Декартово понимание Бога зависит от нового понимания бесконечности» (Gillespie 2008. P. 202). Однако фундаментальное значение вопрос о бесконечности у Декарта получает благодаря новой концептуализации данной идеи.

Связывая совершенство Бога с понятием бесконечности, Декарт постоянно подчеркивает, что такая идея «предельно ясна и отчетлива» (Декарт 2015б. С. 159). Настойчивость, с которой это утверждение повторяется из абзаца в абзац «Размышлений», не случайна: Декарту было важно показать, что его бесконечность не имеет ничего общего с бесконечностью номиналистов, для которых бесконечность представляет собой нечто, что располагается по ту сторону (возможностей) разума, а потому так понятая бесконечность открывает пространство для неопределенности, а в пределе — для обмана (отсюда рождается фигура злокозненного гения).

Как показал Гиллеспи, Декартов способ избавиться от угрозы фигуры Бога-обманщика, которая и ставит

под вопрос безусловные основания всякого знания,— доказать его совершенство. Но сделать это необходимо таким образом, чтобы, не умалив его всемогущества, закрыть возможность для потенциального введения в заблуждение. Что в данном случае означает переформулировать понятие бесконечности, связанное с идеей Бога, в позитивном ключе. Если для античной мысли и схоластов бесконечность есть отрицание конечности и поэтому она непостижима (а потому непостижим такой Бог, который, следовательно, может быть абсолютно любим, что ставит под вопрос всякое знание), то Декарт утверждает возможность позитивной идеи бесконечности.

Опираясь на свои работы в области геометрии, Декарт считал возможным сформулировать позитивную идею бесконечного, которая была бы не просто отрицательным, а позитивным способом понимания Бога. В действительности, Декарт полагал, что традиция в этом вопросе ошибалась. Бесконечное не является отрицанием конечного; скорее, конечное является отрицанием бесконечного. В качестве модели он берет не бесконечную последовательность, а беспредельную фигуру. Если представить бесконечность Бога как беспредельную плоскость, простирающуюся во всех направлениях, то все конечные существа являются лишь отрицаниями этой бесконечности, ограниченными фигурами, вписанными в эту плоскость. По его мнению, мы можем понять Бога так же, как мы понимаем бесконечную фигуру. Следовательно, мы имеем представление о Боге не просто через отрицание или через суммирование, а как о едином целом (Gillespie 2008. P. 203).

Или, как это формулирует сам Декарт, «во мне некоторым образом более первично восприятие бесконеч-

ного, нежели конечного» (Декарт 2015б. С. 159). Поэтому, согласно Картезию, нет проблемы в том, что «в понятии бесконечности для меня, существа конечного, заложено нечто непостижимое», так как «достаточно понять и вынести суждение, что всё, ясно мной воспринимаемое, и всё, о чем я знаю, что оно несет в себе некое совершенство» (Там же). Иными словами, Декарту необходимо разъединить понятие бесконечности и иррациональности, то есть, несмотря на непостижимость бесконечности для существа конечного, сохранить идею бесконечности в плане рациональности. Именно поэтому совершенство Бога, понятное на основе идеи бесконечности, понимается Картезием через позитивные характеристики: «именно единообразие и простота, или нераздельность, всех свойств Бога и составляет одно из тех совершенств, кои я у него предполагаю» (Там же. С. 162).

Какое отношение этот экскурс в вопрос о бесконечности как совершенстве Бога имеет для сюжета о Тэсте? Дело в том, что именно через это понятие у Декарта обнаруживается аналогия между Богом и человеком. Вместе с тем принцип аналогии божественного и тварного мира в эту эпоху утрачивает свою действенность, поэтому и у Декарта этот переход получает новое понимание. Кратко стоит уточнить, о какой проблематизации принципа аналогии идет речь. В статье «Аналогия и диалектика» Я. Таубес реконструирует переход в истории философии от принципа аналогии к методу диалектики как переход к современной эпохе. Что симптоматично: в описании такого перехода Декарту будто не находится места.

В коперниканской космологии утрачивает смысл основная категория средневековой теологии — принцип аналогии между низом и верхом, естественным и сверхъестественным — и остается

только диалектика тождества творца и творения (пантеистическая традиция) или диалектика их непоправимого отчуждения (Лютер, Паскаль, Кьеркегор, Барт). В любой форме диалектический принцип свидетельствует о том, что аналогия между естественным и сверхъестественным стала иллюзорной (Taubes 2010. P. 171).

Очевидно, что мысль Декарта принадлежит новой космологии Коперника, однако она, если соглашаться со схемой Таубеса, как представляется, совершенно не вписывается в диалектические рамки Современности. Скорее, уместно говорить, что раскол на диалектику тождества и отчуждения рождается изнутри картезианской перспективы. Уместно предположить, что вопрос об аналогии решается у Декарта иным образом, где отказ от старого принципа не влечет за собой автоматического перехода к тем диалектическим опциям, которые приводит Таубес. Начнем с важного замечания Мариона, который показывает связь между принципом аналогии и вопросом об основаниях у Декарта.

Вопрос об аналогии переживает учения об аналогии и продолжает существовать на трех путях продвижения к унивокальности: онтологическом (Декарт), спиритуалистическом (Беруль), эпистемологическом (Мерсенн, Кеплер, Галилей). Эволюция лексики и перемена местоположения в теории маскируют его лишь на первый взгляд; в действительности же они свидетельствуют о его непреходящей актуальности. Когда Декарт сталкивается с этим вопросом, он рассматривает его в соответствии с этими тремя лексическими системами и противостоит трем категориям противников <...> Декарт формулирует вопрос об аналогии посредством новой лексики — своей собственной, определяемой парными сло-

восочетаниями: конечное/бесконечное, тварное/нетварное, постижимое/непостижимое. И важнее всего то, что он переходит от аналогии к основанию (Марион 2007. С. 137).

Это замечание Мариона открывает иной выход по ту сторону принципа диалектики — через вопрос об основании. Для нас здесь важно соединение этого вопроса с понятием бесконечности и признанием того, что отказ от аналогии у Декарта не носит характера радикального отрицания. Иными словами, Картезий осуществляет трансформацию идеи бесконечности, сохраняя по меньшей мере один из ее элементов. Этот сюжет аргументированно представлен в работе «От замкнутого мира к бесконечной вселенной» Койре, где показано, что хотя мир и Бог у Декарта больше не соотносительны, однако сохраняется одно примечательное исключение:

Бог, каким его рисовали философы, и мир — соотносительны. Теперь же у Декарта Бог, в противоположность образам Бога у его предшественников в философии, более не обнаруживает Своего символического присутствия в вещах, которые он сотворил; Он не выражает Себя через них. Между Богом и миром не существует аналогии; отсутствуют *imagines* и *vestigia Dei in mundo*; единственным исключением является наша душа, то есть чистый разум, бытие, субстанциально реализующееся исключительно в мысли, разум, наделенный способностью схватывать в интеллекте идею Бога, то есть идею бесконечности (которая даже врождена разуму), а также волею, то есть бесконечной свободой (Койре 2001. С. 85).

Койре предлагает довольно конвенциональное прочтение Декарта, в котором объединяются три элемента: бесконечность, совершенство, воля. Именно через

эти три понятия и становится возможной частичная «аналогия» между Богом и человеком. Ключевой элемент аргументации Декарта — частичность, несовершенство такой аналогии, которая на первый взгляд очевидна. Как конечное существо человек может при- тязать лишь на незначительное совпадение с образом Бога. Но подобного рода негативность может быть понята и иначе. Или, вернее, из такой конструкции про- истекает довольно неожиданное следствие, которое Гиллеспи формулирует следующим образом.

По Декарту, в конце пути сомнения я осознаю себя как ограниченное и отличное от других су- щество. Став самосознающим, представив себя как конечное существо, я осознал себя отлич- ным от других существ, нуждающимся, несо- вершенным. Бог, однако, не приходит к такому осознанию. Он не конечен и поэтому не мо- жет осознавать себя, потому что его воля нико- гда не затруднена, никогда не ограничена тем, чем она не является. Таким образом, Бог не мо- жет отличить себя от всего сущего. <...> Декарт таким образом укрощает номиналистического Бога, сводя его к чистой интеллектуальной суб- станции. <...> Интеллект Бога, однако, в зрелой мысли Декарта эквивалентен его воле. Будучи чистым интеллектом, Бог является чистой во- лей. <...> Цель картезианской науки <...> состоит в том, чтобы постичь Бога и овладеть им. Наука Декарта достигает этой цели, реконструируя хаос мира в представлении, преобразуя поток опыта в движение объектов в математически анализи- руемом пространстве. Всемогущий Бог номина- лизма и Реформации, таким образом, не может войти в рационализированную вселенную Декар- та, если он не откажется от своей абсолютной воли и не будет жить в соответствии с теми сила- ми, которые предписывает Декарт. Он лишается

своей абсолютной власти и своего мира, который все больше попадает под гегемонию научного эго. <...> Доказательство Декарта о существовании Бога — это доказательство бессилия Бога (Gillespie 2008. P. 204).

Предложенное Гиллеспи понимание фигуры Бога, укрощенного принципом рационализма, не такое скандальное, каким оно видится на первый взгляд. Известно, что, например, критика Декарта Ньютоном и Генри Мором носила не только научный характер, но и теологический*. То есть с самого начала фигура Бога в картезианском универсуме вызывала споры и несогласие, основными мотивами которых было парадоксальное сочетание — совершенства и неспособности. То есть Бог Декарта — одновременно всемогущий и бессильный. И здесь вновь возникает фигура Тэста. Согласно Валери, Тэст — это «демон возможного», это субъект, который «в реальности не мог бы просуществовать и часа» (Валери 2020а. С. 329). То есть Тэст как чисто интеллектуальная гипотеза воплощает собой такого рода совершенство рационального универсума, которому нет места в этом, посястороннем мире (или по меньшей мере Валери колеблется в возможности его реального существования: вопрос о жизнеспособности Тэста является ключевым для всего корпуса текстов). Аналогично тому, как критики Декарта называли картезианцев «нигдешниками», имея в виду, что такая система исключает души и Бога из мира (Койре 2004. С. 228), можно говорить о такого же рода проблематичности присутствия в мире Тэста. Тэст-

* Ср.: «Антикартезианство Ньютона не является чисто научным, оно также носит религиозный характер; картезианство — это материализм, который изгоняет из натуральной философии все теологические соображения» (Койре 2004. С. 243).

как-нигдешник уподобляется Валери фигуре сродни божественной, красота речей которого может быть понята лишь в перспективе мысли, которая не укоренена в бытийном жизненном опыте. В этой перспективе совершенно иначе читаются пассажи рассказа о материальном быте героя и, в частности, о его отношениях с деньгами. Та поэзия денег, на энигматичность которой я обратил внимание в самом начале, — это опыт перевода квазибожественного интеллектуального предприятия на язык «повседневности». В случае Тэста речь идет о фантазии на тему картезианского субъекта, зависшего в лимбе между божественной сущностью и физическим его воплощением. Что проливает свет не только на персонажа Валери, но и обратным движением отстраняет от капиталистической горячки картезианское *cogito*. Тэст — как картезианский субъект *par excellence* — не может воплощать собой фигуру *homo economicus* не по политическим или этическим мотивам. Эта невозможность — онтологическая.

Известно, что отношение Валери к Тэсту меняется по мере жизни его персонажа. Зачарованность 1896 года постепенно уступает место настороженности, дистанции и появляющимся со временем оговоркам о невозможности Тэста в реальности. Однако за этими сомнениями, как представляется, стоит ключевой сюжет картезианской философии: как возможен переход из плана божественного в план человеческий. Или — из модуса потенциального бытия к его актуальному воплощению. Читательское затруднение, которое рождается в пассажах «Вечера с господином Тэстом», связанных с вопросом о финансах, побуждает читать Тэста как концептуального персонажа, который обращает внимание на ключевой вопрос о современном картезианстве: как возможна связь между вещью мыслящей и вещью протяженной. Иными словами, речь идет о проблеме мускулатуры ума — то есть

необходимости связи физиологии и интеллектуального усилия, которые будто остаются разъяты (не случайно вся посткартезианская философия не может уклониться от проблемы тела: она представляет собой частный случай проблемы актуального бытия). Валери в этом вопросе предельно чуток к мысли Декарта, так как понимает, что точкой схода двух перспектив (двух субстанций) является вопрос о воле. Но о какой воле может идти речь, если картезианский субъект — это некоторого рода проекция божественной фигуры, в которой всемогущество это в то же время синоним бессилия? Декарт, нейтрализовав Бога номиналистов, освободился от угрозы непредсказуемого Абсолюта и вернул себе возможность безусловного основания. Однако, уподобив человека такому Богу посредством концепта воли, Декарт заражает божественным бессилием и картезианского субъекта. Тэст во всем комплексе своих противоречий и, в частности, в ситуации парадоксальной «поэзии денег» (третья загадка) отражает эту проблематичность картезианского жеста. Такого рода субъект может выразить красоту капитала как проекцию совершенства божественной бесконечности, не превратившись в фигуру буржуазной мысли. Такого рода совершенство лишено требований прагматики и утилитаризма, оно вне оптики «интереса». Однако вместе с этим различием между картезианским субъектом и *homo economicus* обнаруживается проблематичность его реального присутствия в мире. Именно в перспективе этой онтологической проблемы следует перечитать слова Валери: «такого рода субъект в реальности не мог бы просуществовать и часа» (Валери 2020а. С. 329). Загадка господина Тэста — та точка, в которой картезианская традиция предельным образом выражает свои апории. Вместе с тем предложенный здесь анализ одного из мотивов «Вечера с господином Тэстом» не следует понимать как вер-

дикт в отношении картезианской философии. Сюжет «Тэст и деньги» представлен как первый шаг по направлению к реконструкции картезианской традиции, противоречия которой проявляет скорее ее непреходящее значение, чем несовременность. И этот сюжет должен быть продолжен по меньшей мере в двух направлениях. А именно далее следует поставить вопрос о 1) проблематичности присутствия в картезианском универсуме фигуры Другого (вторая загадка должна быть прочитана как вариация на мотивы из пятого «Картезианского размышления» Гуссерля) и вопрос о 2) политических следствиях картезианской онтологии (сюжет «Тэст и Бог» должен быть продолжен в плане критики любой модели политической теологии).

Литература и источники

- Адорно Т.* (2001). Эстетическая теория / пер. с нем. А. В. Дранова. М.: Республика.
- Беньямин В.* (2019). Оскудение опыта // Девять работ. М.: РИПОЛ классик, Панглос.
- Бурдьё П.* (2019). Экономическая антропология: курс лекций в Коллеж де Франс (1992–1993) / пер. с фр. Д. Кралечкина. М.: Дело.
- Валери П.* (1936). Предуведомление читателя // Избранное. Введение и редакция Абрама Эфроса. М.: Художественная литература.
- Валери П.* (1976а). Вечер с господином Тэстом / пер. с фр. С. Ромова // Об искусстве / изд. подг. В. М. Козовой. М.: Искусство.
- Валери П.* (1976б). Из тетрадей // Об искусстве / изд. подг. В. М. Козовой. М.: Искусство.
- Валери П.* (2020а). Предисловие к господину Тэсту // Эстетическая бесконечность: эссе / пер. с фр. М. Таймановой. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус.
- Валери П.* (2020б). Медитации и афоризмы // Эстетическая бесконечность: эссе / пер. с фр. М. Таймановой. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус.

- Декарт Р.* (2015а). Рассуждение о методе // Сочинения. СПб.: Наука.
- Декарт Р.* (2015б). Размышления о первой философии // Сочинения. СПб.: Наука.
- Делёз Ж., Гваттари Ф.* (2009). Что такое философия? / пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. М.: Академический проект.
- Койре А.* (2001). От замкнутого мира к бесконечной вселенной. М.: Логос.
- Койре А.* (2004). Ньютон и Декарт // Очерки истории философской мысли. О влиянии философских концепций на развитие научных теорий. М.: Едиториал УРСС.
- Маршон Ж.-Л.* (2007). О белой теологии Декарта // Вестник русской христианской гуманитарной академии Т. 8. № 2.
- Томэ Д., Шмид У., Кауфман В.* (2017). Вторжение жизни. Теория как тайная автобиография / пер. с нем. М. Маяцкого. М.: Изд. дом Высшей школы экономики.
- Фай Э.* (2021). Хайдеггер, введение нацизма в философию: на материале семинаров 1933–1935 гг. М.: Дело.
- Фокин С.* (2018). Мир как басня, история, картина, театр: значение и смысл понятия *fable* в философии Рене Декарта // Романский коллегийум. Междисциплинарный сборник научных статей. Вып. 9 / под ред. С. Л. Фокина, Е. Е. Везубовой.
- Фокин С.* (2019). Цена истины: взаимность, дар и щедрость в философии Рене Декарта // Логос. № 6.
- Фокин С.* (2021). Мир как басня, история, картина, театр: значение и смысл понятия *fable* в философии Рене Декарта // Логос. № 5.
- Blanchot M.* (1995). *Valery and Faust* // *The Work of Fire*. Stanford University Press.
- Bouveresse J.* (1995). *Philosophy from an Antiphilosopher: Paul Valery* // *Critical Inquiry* 21 (Winter).
- Gillespie M. A.* (2008). *The Theological Origins of Modernity*. The University of Chicago Press.
- Taubes J.* (2010). *Dialectic and Analogy* // *From Cult to Culture. Fragments Toward a Critique of Historical Reason*. Stanford University Press.
- Valery P.* (1968a). *Sketch for a Portrait of Descartes* // *The Collected Works of Paul Valery* / Ed. by J. Mathews. Vol. 9. *Masters and Friends*. Princeton University Press.
- Valery P.* (1968b). *Comments from Notebooks: Descartes* // *The Collected Works of Paul Valery* / Ed. by J. Mathews. Vol. 9. *Masters and Friends*. Princeton University Press.
- Valery P.* (1968c). *A View of Descartes* // *The Collected Works of Paul Valery* / ed. by J. Mathews. Vol. 9. *Masters and Friends*. Princeton University Press.

Valéry P. (1968d). Descartes//The Collected Works of Paul Valéry Ed. by J. Mathews. Vol. 9. Masters and Friends. Princeton University Press.

Valéry P. (1975). Valéry-Gide Correspondence, a selection//The Collected Works of Paul Valéry/Ed. by Jackson Mathews. Vol. 15. Moi. Princeton University Press.

MONSIEUR TESTE AND MONEY:
ON SOME IMPLICATIONS OF PAUL VALÉRY'S
CARTESIANISM

OLEG GORAIINOV (e-mail: critiquefailagain@gmail.com). Nayanova Academy for Gifted Children (Samara, Russia).

The article offers an analysis of the figure of Mr. Teste from Paul Valéry's story "An Evening with Mr. Teste" in the context of the philosophical and political economy meaning of this character. It is argued that Mr. Teste is a radical version of the Cartesian subject. On the basis of this thesis, some of the mysteries of Mr. Teste are analysed. This approach to Teste is intended to clarify a number of aporias of Cartesian philosophy. Particular attention is paid to the theme "Cartesianism and homo economicus". Through the analysis of the subject "Mr. Test and money", a fundamental difference between Cartesian philosophy and bourgeois thought is affirmed. At the same time, the analysis allows us to point out the problem of the real presence of the Cartesian subject in the world. This problem stems from the fact that Descartes, read in the perspective of Valéry's literary experiences, allows us to identify that affinity between the Cartesian God and the Cartesian subject which makes the transition from the modus of potential being to the actual being problematic.

KEYWORDS: monsieur Teste, Valéry, Descartes, cartesian subject, homo economicus.

Гамлет садится за руль (об одном эпизоде фильма Э. Рязанова «Берегись автомобиля!»)

Александр Погребняк

ПОГРЕБНЯК АЛЕКСАНДР АНАТОЛЬЕВИЧ (e-mail: aapogrebnyak@gmail.com), кандидат экономических наук, Санкт-Петербургский национальный исследовательский университет информационных технологий, механики и оптики (Санкт-Петербург, Россия).

В статье делается попытка ответить на вопрос: почему в своем фильме «Берегись автомобиля!» Эльдар Рязанов делает отсылку именно к Шекспиру? Почему главный герой сравнивается с Гамлетом, а не, к примеру, с Дон Кихотом или Робин Гудом, что было бы куда очевидней? Чтобы ответить на этот вопрос, автор обращается к политэкономии Карла Маркса, в том числе — к ее интерпретации в знаменитой работе Жака Деррида «Призраки Маркса».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: капитализм, социализм, время, призраки, Шекспир, Маркс.

Шекспир нам вдруг...

Этот эпизод — из числа знаменитейших. Из знаменитейшего фильма, снятого знаменитейшим режиссером, в исполнении знаменитейшего актера. Кто из тех, кто вырос на советской киноклассике, не помнит наизусть речь, с которой худрук Народного театра выступает со сцены перед своей труппой? Есть в ней что-то новозаветное:

Есть мнение, что народные театры скоро, наконец, вытеснят театры профессиональные. И это

правильно. <...> Звание народного театра ко многому обязывает. Кого мы только ни играли в своих коллективах, лучше не вспоминать. Не пора ли, друзья мои, нам замахнуться на Вильяма, понимаете ли, м-м, нашего Шекспира?

Итак, наш вопрос: почему это *вдруг* оказывается пора — в советские шестидесятые — замахнуться именно на Шекспира, который — опять-таки *вдруг* — оказывается «нашим»? Что за неотложность? Что за кайрос такой? Что же касается самого «замаха», к которому призывает худрук, то его сила подчеркивается тем, что выбор падает на самое знаковое творение драматурга — на «Гамлета».

Возможно, подсказка содержится уже в том (отнюдь не только комичном) замечании, которое худрук бросит во время репетиции исполнителю главной роли: «И не забудьте сказать — быть или не быть?»: как будто та пора, на которую приходится постановка, — это время «забвения бытия», пусть и не в хайдеггеровском, а каком-то другом смысле. В каком? Уж не в марксистском ли?

...Но с Марксом он дороже

Другого, кажется, не было дано. Учение Маркса, которое было положено в основу официальной идеологии, воплощалось, адекватно или нет, в самом устройстве советского общества, на нем была основана сама конституция последнего («Товарищи, деньги пока еще никто не отменял», скажет другой герой этого фильма, и самым этим «пока» проговорится о своей участи почти уже сегодняшнего пережитка).

Но ведь сам Маркс был страстным поклонником Шекспира. И пусть не из «Гамлета» взято большинство цитат в его канонических текстах, но нечто гам-

летовское, безусловно, присутствует в самой основе его учения — а значит, должно оно проявиться как-то и в основе советской формы жизни.

Именно через «Гамлета» предлагает нам осмыслить ту страсть, которую Маркс питал к всевозможным *призракам*, французский философ, основоположник деконструкции Жак Деррида, однажды перечитавший «Манифест Коммунистической партии» и с удивлением обнаруживший там уже было позабытого им «призрака коммунизма», да еще в первой же строке!

Призрак, утверждает Деррида, — странная форма (не)жизни, которая тревожит само устройство (размерность, упорядоченность) времени, что отражено в знаменитом *The time is out of joint*. Время (вспомним Канта) — универсальная форма данности вещей как предметов нашего опыта, как явлений природы; но появление призрака (впрочем, понятно, что в отличие от феномена призрак никогда не является и не появляется *как таковой*, в своем собственном обличье, он всегда размещается где-то на кромке явления, за ним или подле него; Деррида называет это «эффектом забрала») колеблет эту, как оказывается, не столь уж надежную основу, разрывает время, выворачивает его наизнанку.

Деррида сопоставляет различные варианты перевода этой фразы на французский, обнаруживая в итоге целый букет смыслов, от онтологического до этического: «время сорвалось с петель» (как если бы оно было неким техническим приспособлением), «время свихнулось» (как если бы оно было психическим состоянием), «вывернулось наизнанку, пошло вкривь и вкось» (как если бы оно было подобно чему-то пространственному), наконец, оказалось «опозоренным, обесчещенным» (как если бы оно было чем-то, что сродни совести и чувству вины). Эти смыслы завязаны в узел, и в этом, пишет Деррида, и состоит «наша

проблема: как обосновать (justifier) переход от разлаженности (понятия, скорее, технико-онтологического, характеризующего присутствие) к несправедливости, тому, что уже не принадлежит онтологии?» (Деррида 2006. С. 36).

Позор времени

Можем ли мы указать на нечто, что соответствует в учении Маркса этой теме позора — не позора, связанного с чем-то случившимся во времени, а позора, имманентного самому устройству времени? *Позора, случившегося с самим временем?*

Ответ должен быть однозначно положительным: да, позором покрыто то, что происходит со временем в той мере, в какой оно формирует базис капиталистического производства. Пусть Кант был прав, определив время (наряду с пространством) как априорную форму опыта — как форму данности природных явлений познающему субъекту. Но в условиях капиталистического общества это означает прежде всего то, что такой формой будет выступать время (и пространство) рыночных отношений, где наиболее значимые вещи — продукты человеческого труда — будут восприниматься всеми членами общества в первую очередь как товары, стоимость которых как раз и определяется затратами «общественно необходимого времени», то есть того времени, которое в среднем затрачивается на производство того или иного вида товаров. Можно сказать и так: затрачивая определенное количество своего времени, мы заставляем *явиться* вещество природы *в форме* товара, то есть предмета, который удовлетворяет какую-то конкретную потребность и в то же время способен быть обмененным на какой-то другой предмет пропорционально затратам труда. Ничего «позорно-

го», ничего «свихнувшегося», никакого «косяка» в отношении времени здесь (пока еще) нет!

Но всё меняется, как только мы вслед за Марксом задаемся вопросом о происхождении *прибавочной* стоимости — ведь именно на нее направлено капиталистическое желание, навсегда уже извратившее те потребности, которые человек испытывает как природное и общественное существо; как говорит Маркс, прибавочная стоимость никак не может возникнуть, если обмениваются эквиваленты, но ее нельзя вывести и из неэквивалентного обмена — поскольку нарушение закона сам закон отнюдь не разрушает: класс капиталистов не может наживаться за свой собственный счет, поскольку если одни спекулянты надувают других спекулянтов, то итоговая сумма всех сделок окажется прежней (поэтому можно сказать, что спекулянты грешат во времени, но само время — остается пока еще вне греха, не согрешившим)!

Поэтому, говорит Маркс, подлинным источником происхождения прибавочной стоимости является появление на рынке товара *особого рода*, в качестве которого выступает *рабочая сила*, то есть как раз таки жизненное время человека, которое он, будучи не способным употребить его на производство всего необходимого самостоятельно (в силу того банального факта, что, кроме этого времени, у него ничего нет — ни сырья, ни оборудования), вынужден продавать в форме товара какому-то другому человеку — а именно капиталисту (который как раз и окажет ему ту «услугу», что предоставит рабочее место со всеми необходимыми для производства средствами: сырьем, инструментом и т. д.).

Но это означает, что время из условия возможности данности вещей в форме товаров само становится товаром, *овеществляется*. (Простая аналогия поможет понять нам скандал происходящего: органы

наших чувств — например, зрения — открывают нам доступ к миру и тем самым не есть вещи наряду с другими вещами; но они могут тем не менее фигурировать как вещи этого мира в том случае, если имеет место продажа органов — фигура Эдипа, вырывающего свои глаза, приобретает здесь новый и неожиданный смысл!) The time is out of joint: время, которое рабочий продает, а капиталист покупает, теряет свою однородность в результате самой этой сделки — теперь это время, которое человек (в роли наемного рабочего) будет затрачивать *одновременно* на то, чтобы создать стоимость, необходимую для сохранения собственного существования, и на то, чтобы произвести прибавочную стоимость, которая выступает как плата капиталисту за оказанную им «услугу» (предоставление самой возможности трудиться). Таким образом, то, что рабочему необходимо для поддержания собственной жизни, он может получить лишь при условии, что будет производить избыток, необходимый для увеличения богатства капиталиста.

Это значит, что в рамках времени как формы созерцания мира (природы и общества) мы встречаемся с временем же, но уже как с «чувственно-сверхчувственной» вещью — встречаемся с ним в форме товара «рабочая сила»; время есть рамка и вместе с тем оно есть то, что фигурирует внутри этой рамки — то, чем торгуют, что отчуждают и присваивают (и таким же образом, конечно, обстоит дело с пространством: земля при капитализме тоже превращается в товар*).

* Карл Полянй в «Великой трансформации» будет связывать начало капиталистической эпохи с вынесением на рынок труда и земли как *фиктивных товаров* — фиктивных в том смысле, что до сих пор они не считались чем-то, что однозначно может и должно переходить из рук в руки посредством купли-продажи: «Труд — это лишь другое название для определенной человеческой деятельности, тесней-

Итак, время (как и пространство) не является больше априори данной рамкой (формой) нашего опыта, оно само ввергнуто во время, вогнуто внутрь себя самого, вывернуто наизнанку — опозорено той связью, в которую оно вступило с самим собою. Поэтому тот момент, когда это произошло, случился одновременно во времени и вне его, поскольку — случился с ним самим: вывих, сбой, разрыв.

Это *время позора времени* Маркс связывает с эпохой «так называемого первоначального накопления капитала», генеалогическому исследованию которой посвящена знаменитая 24-я глава первого тома «Капитала». Только благодаря насильственной экспроприации земли у крестьян — то есть расторжению естественных уз, связывавших человека с источником средств своего существования, — и возникло то общественное «биполярное расстройство», где на одном полюсе окажется капиталист как собственник средств производства, без

шим образом связанной с самим процессом жизни, которая, в свою очередь, „производится“ не для продажи, а имеет совершенно иной смысл; деятельность эту невозможно отделить от остальных проявлений жизни, сдать на хранение или пустить в оборот; земля — это другое название для природы, которая создается вовсе не человеком...» (Поланьи 2002. С. 87). Наряду с трудом и землей, в качестве третьего квазитовара, Поланьи называет деньги, которые традиционно считались «общим благом» (о чем, кстати, напомнил нам Жак-Люк Годар в фильме «Социализм» (2010)). То, что деньги — это своего рода слитки (или сгустки) времени, очевидно; однако стоит напомнить, что средневековые схоласты среди своих аргументов против ростовщичества приводили и тот, что время нам не принадлежит, оно есть собственность Бога и потому требовать плату за пользование деньгами в течение какого-то времени — тяжелейший грех (впрочем, мы знаем, что это смазывание петель не предотвратило итоговый срыв времени — срыв, учредивший эпоху «Нового времени»). «Характеристика труда, земли и денег как товаров есть полнейшая фикция» (Там же).

которых рабочая сила не способна реализовать себя в форме производительного труда, а на другом — рабочий как «собственник» голого (точнее, оголённого) потенциала, своего времени и своих сил, которые являются «своими» только для того, чтобы сразу же быть присвоенными капиталистом в форме товара. Лишённость, отсутствие (средств производства) как *единственная собственность* — вот та призрачность, которую обнаруживает Маркс в порых материи рационального, просвещенного, современного мира! Таким образом, пролетарию как никому другому подходит имя *Ното sacer*.

Социализм: отцы и дети

Стоп!.. Но ведь, напомним нам, Юрий Деточкин живет не в капиталистическом, а в социалистическом мире — мире, возникшем в момент революции, которая именно и должна была смыть со времени тот позор, о котором шла речь; он — не Гамлет, не персонаж Шекспира, жившего на заре буржуазной эпохи, он лишь исполнитель роли принца Датского на сцене Народного театра!

Все это так, и тем не менее: подобно Гамлету, Юрий Деточкин чувствует себя связанным клятвой, необходимостью отомстить за того, кто сам за себя отомстить уже не способен и поэтому является ему в виде призрака, тревожит его «нормальное» существование «советского человека», говорит сквозь забрало... Ведь, как показала Аленка Зупанчич, именно такова ситуация шекспировского Гамлета: дело (не только) в событии вероломного убийства отца, за которое он должен отомстить; дело в самом *бытии* отца, поскольку Гамлет получает в наследство те многочисленные грехи, в которых отец не имел времени покаяться,—

то есть Гамлет обречен не исправить что-то *во* времени, но разобраться с поломкой *самого времени*:

...То, что разыгрывается в трагедии Гамлета, выходит за рамки мщения им за смерть отца. Наказание убийцы для Гамлета отнюдь не основная задача. Основная его задача — рассчитаться с отцовскими долгами (расплатиться по его счетам) и убедиться в том, что жизнь его отца может наконец прийти к своему завершению. Это и делает его миссию столь сложной. Мы должны различать в «Гамлете» два уровня действия, которые зачастую соединяются друг с другом. Движущую силу «Гамлета» составляют, по сути, два разных преступления: преступление Клавдия, давшее начало новому правлению; и преступление (или преступления) отца Гамлета — в котором у него не было времени покаяться.

Таким образом,

Со смертью короля время остановилось в мертвой точке, что не оставляет возможности для будущего, и это происходит именно потому, что прежний король не в состоянии действительно распротиться со своим королевством и «покоиться в мире». Призрак не возвращается в Эльсинор, он живет там. Дело не в том, что «что-то прогнило» в настоящем из-за сумрачного и скрытого прошлого. Скорее, у Эльсинора даже нет настоящего, так что замок обречен жить в прошлом. Главные действующие лица пьесы — и, в первую очередь, сам Гамлет — буквально пленники прошлого, несвершенной истории короля и отца. Мир продолжает следовать своим курсом, но для Гамлета время остановилось. Гамлет всажен во время жизни отца, которую он должен завершить для того, чтобы его собственное время могло возобновить свое течение.

Гамлет сможет совершить это только в другом времени («в час Другого»), в час (своей собственной) смерти: в безвременном интервале, открывшемся между моментом, когда Гамлет получает смертельный удар от Лаэрта, и моментом своей смерти. Он может справиться со своей задачей, лишь предлагая себя самого в качестве своего рода фиксатора, который вставит время обратно в «петли», — то есть помещая себя во время своего отца, во время живого мертвеца, во время между двумя смертями, из которого продолжают звучать его последние слова (Зупанчич 2019. С. 243–244).

Но ведь и в фильме Рязанова финальная сцена «Гамлета» также разыгрывается «в другом времени» — в час, который *иностранен* его нормальному течению: несмотря на то что следователь провозглашает «Премьеры не будет!», премьера-таки состоялась, но Деточкин участвует в ней уже находясь под арестом, в ожидании суда. Его миссия не может быть завершена в рамках «нормального» течения времени по той причине, что это течение производно от постоянного откладывания этого завершения на «потом»; вот почему будущее здесь, в советской действительности, так же как и в Эльсиноре, не наступает.

«Юрий Деточкин очень любил детей» и «воруют ведь!» — таковы данные исходной ситуации, в которой оказывается герой и изнутри которой он действует: то, что другие советские люди воспринимают всего лишь как досадный пережиток: наличие детских домов с одной стороны и субъектов, живущих на нетрудовые доходы (советских капиталистов!) с другой, пережиток, который когда-то в будущем, наверное, непременно будет преодолен, — Деточкин переживает как непрерывно длящуюся катастрофу, с которой власть не способна по-настоящему (то есть буквально,

в настоящем времени) справиться. И что же еще тогда остается, как не «покуситься на самое святое, что у нас есть — на Конституцию», иначе говоря — присвоить себе право суверенным жестом учредить чрезвычайное положение? Ведь сироты в советском обществе свидетельствует о том, что дела о массовых преступлениях против детства в эпоху формирования общества буржуазного все еще рано сдавать в архив:

«На одном прокатном заводе, где номинальный рабочий день продолжается с 6 часов утра до 5½ часов вечера, один мальчик работал четыре ночи еженедельно по меньшей мере до 8½ часов вечера следующего дня... и так в продолжение 6 месяцев». «Другой, в девятилетнем возрасте, работал иногда три двенадцатичасовых смены подряд, а в десятилетнем возрасте — два дня и две ночи подряд». «Третий мальчик, которому теперь 10 лет, работал с 6 часов утра до 12 часов ночи в продолжение трех ночей подряд и до 9 часов вечера в продолжение остальных ночей». «Четвёртый, которому теперь 13 лет, работал целую неделю с 6 часов вечера до 12 часов следующего дня, а иногда три смены одну за другой, например с утра понедельника до ночи вторника». «Пятый, которому теперь 12 лет, работал на чугунолитейном заводе Стейвли с 6 часов утра до 12 часов ночи в продолжение двух недель; он уже не способен продолжать такую работу». Джордж Аллинсуорт, девяти лет: «Я пришел сюда в прошлую пятницу. Мы должны были начать работу на следующий день в три часа утра. Поэтому я оставался здесь всю ночь. Я живу в 5 милях отсюда. Спал на полу, подстлав кожаный фартук и прикрывшись курткой. Следующие два дня я приходил в 6 часов утра. Да, это горячее место! До поступления сюда я также целый год работал у доменной печи. Это был очень большой завод, расположенный в сельской мест-

ности. Моя работа тоже начиналась в субботу с 3 часов утра, но я мог, по крайней мере, уходить спать домой, так как жил недалеко. В другие дни я начинал работу с 6 часов утра, а оканчивал в 6 или 7 часов вечера» и т. д. (Маркс 1988. С. 269).

Все происходит так, как если бы это историческое свидетельство о далеком прошлом Юрий Деточкин воспринимал как социологическое описание текущей ситуации. «Дорогой товарищ, вы на самом деле хотите перевести эту сумму детскому дому? Вы воспитывались в этом детском доме?» — спрашивает у него кассирша, принимая очередное баснословное пожертвование; «Да», — отвечает советский Гамлет (и князь Мышкин — родная мать называет Деточкина «недо-тёпой»^{*}); за этой сознательной ложью мы не можем не услышать бессознательной убежденности в том, что если в советской стране все еще есть детские дома — то тогда он, Деточкин, во всех них воспитывался.

Юрий Деточкин, как мы помним, живет с мамой и, хотя у него есть невеста, он почему-то медлит со свадьбой. Из разговора его мамы с его другом, следователем Максимом Подберёзовиковым, мы узнаем, что отцом Деточкина был красноармеец. Важно при этом, что персонажи фильма, в той или иной мере могущие оказаться живыми заместителями мертвого отца, в той или иной степени обнаруживают свою несостоятельность: персонаж Папанова (вышедший на пенсию красноармеец) хоть и мечтает «дать зятю под зад коленкой» и изрекает, что «с жульем, положим, надо бороться», но тем не менее строит дачу за счет зятя-спекулянта; ксендз — «святой отец» — покупает себе краденую «Волгу» на пожертвования при-

^{*} В «Голубом сале» Владимира Сорокина Хрущев (отец оттепели!) угощает своих гостей каре из зажаренного на вертеле «лучшего исполнителя принца Гамлета и князя Мышкина».

хожан; начальник Юрия Ивановича слишком мягок и постоянно дает своему подчиненному отпуск за свой счет, несмотря на то что это срывает план; в сцене погони у милиционера (Георгий Жженов) в последний момент не заводится мотоцикл; наконец, Максим Подберёзовиков поначалу готов отпустить Деточкина, вместо того чтобы преследовать его по всей строгости закона, — а на суде изрекает свое «он, конечно, виноват, но он — не виноват» (кстати, мать Деточкина рассказала Подберёзовикову, узнав о его профессии, что за ней тоже когда-то ухаживал один следователь, но она предпочла ему красноармейца; при этом Подберёзовиков заканчивает начатый ею куплет «Наш паровоз вперед летит» явно без энтузиазма...). Как бы ни были различны между собой характеры и мотивации этих, скажем так, недоотцов, общим знаменателем, очевидно, будет «прогнило что-то в Датском королевстве» (но только не в Датском, а — в Советском). Фамилия главного героя прямо указывает на содержание той клятвы, которую он дал призрак своему отцу: незамедлительно закончить однажды начатое дело, а если Конституция в этом вопросе обнаруживает свою несостоятельность — ввести чрезвычайное положение.

Литература и источники

- Деррида Ж.* (2006). Призраки Маркса. М.: Logos-altera.
- Зупанич А.* (2019). Этика реального: Кант, Лакан. СПб.: Скифия-принт.
- Маркс К.* (1988). Капитал. Критика политической экономии. Т. 1. М.: Издательство политической литературы.
- Поланьи К.* (2002). Великая трансформация: политические и экономические истоки нашего времени. СПб.: Алетейя.

HAMLET GETS BEHIND THE WHEEL

(about one episode of the film by E. Ryazanov “Beware of the car!”)

ALEXANDER POGREBNIYAK (e-mail: aapogrebnyak@gmail.com).
Saint Petersburg National Research University of Information Technologies, Mechanics and Optics.

The article attempts to answer the question: why Eldar Ryazanov in his film “Beware of the car!” makes a reference to Shakespeare? Why is the main character compared to Hamlet, and not, for example, to Don Quixote or Robin Hood, which would be much more obvious? To answer this question, the author turns to the political economy of Karl Marx, including its interpretation in the famous work of Jacques Derrida “Specters of Marx”.

KEYWORDS: capitalism, socialism, time, specters, Shakespeare, Marx.

Horror vacui vs horror excessus:

почему медленная экономика
и медленная архитектура
ищут критерии визуальной
экологичности вместе

Жанна Николаева

Николаева Жанна Викторовна (e-mail: z.nikolaeva@spbu.ru; zh.v.nikolaeva@gmail.com), кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

В этой статье мы попытаемся объединить ряд концепций: эстетические эффекты боязни пустоты/боязни излишеств, медленное потребление/медленную экономику и архитектурную философию замедления визуальной коммуникации, в предварительном порядке вводя термин «инвазивный образ» в соответствии с дисциплинарной лексикой визуальной экологии. Интеллектуальная логика, лежащая в основе этой концептуальной комбинации, сначала требует определенного объяснения, прежде чем мы попытаемся сформулировать критерии, которые могут ответить на фактический вызов контаминированной с экономикой иконической архитектуре (архитектуре говорящего образа).

Данное исследование базируется на концепциях и мышлениях представителей социологического и философского знания, учитывает опыт концептуализации понимания восприятия визуальной среды, представленный в работах теоретиков архитектуры, отражает актуальные концепции визуальной экологии и аспекты трансформации глобальных экономических трендов.

В развитии экономико-социальной теории устойчивой («медленной») архитектуры мы подошли к сложному ответу на вызовы глобализации: сопоставление *horror vacui* и *horror excessus* — это приглашение задуматься о том, каким образом загрязнение архитектурного обра-

за и замедление визуального сообщения под экономическим влиянием являются активными практиками, формирующими архитектурно-философские высказывания и выявляющими связи между материальностью, эпистемологией, экологией, социально-идеологическими устоями и конфликтами.

Ключевые слова: медленная архитектура, медленная экономика, архитектурная философия, инвазивный образ, антропоцен, визуальная экология, визуальное загрязнение, медленный город.

Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта РФФ. Проект 21-18-00046 «Определение критериев визуального загрязнения окружающей среды», СПбГУ.

Введение

Мы живем в визуальном мире. Отчасти можно даже говорить о нашей оптикоцентричности и оптикозависимости в повседневных практиках, наступивших в следствие иконического поворота (iconic turn), который есть и «интерфейс» и «приступ реальности» (Савчук 2012) одновременно. Среди парадоксов антропоцена — один можно признать парадоксом перцептивности: «...чем менее мы отслеживаем воздействие визуальной среды на человека, тем глубже и неотвратимее оно оказывается» (Колесникова, Савчук 2015. С. 43). Чарльз Дженкс (1985) обращал внимание на подобную парадоксальность, но в другом ключе: не среда воздействует на человека, но в результате применения методов компьютерного моделирования формы, архитектура принимает на себя ответственность за программирование реакций адресата архитектуры, учитывая контекст, социальный и технический императив*, и даже пытаясь *быть разно-*

* Об универсальности технического императива в создании ви-

*образной** не вопреки, а благодаря технологичности. И если В. В. Савчук и Д. А. Колесникова (2015) с небывалой остротой акцентируют внимание публики на проблеме образа загрязненного, проблеме восприятия чистоты и отчужденности, о чем неоднократно писали и другие исследователи, то мы хотели бы зафиксировать и другое влияющее на визуальную культуру масштабное изменение в обществе: поворот к замедлению и повышенной осознанности в потреблении, прежде всего планетарных ресурсов, но и во всех экономических цепочках в частности (slow economy).

Эволюция медиа привела к беспрецедентной глобализации общего мышления. Новые вызовы экономические осмыслены теми, кто занимается потреблением: скорость, отчуждение, исчерпанность, непредсказуемость, отсутствие возможности выбора — вот некоторые из пунктов, которые характеризуют основные тревоги нашего времени, возникающие из потребностей и желаний. Таким образом, вместо того чтобы применять существующую философию к теме экономического целеполагания в искусстве, мы попробуем начать с другого направления, признавая, что технологии и социальный активизм порождают идеи в той же степени, в какой идеи порождают социальный активизм и новые технологии.

Гипотеза о противостоянии экономики и творчества вошла в теоретическую и практическую философию посредством знакомства с историческими, на-

зуальных форм пространственной среды см. философские основания в теориях спекулятивной архитектуры.

* Курсив мой. Далее, в специальном параграфе, мы попытаемся рассмотреть влияние философии разнообразия на визуальные характеристики так называемой устойчивой архитектурной среды.

стоящими и потенциальными формами конфликтов между ними. Однако, мы видим как время от времени, следуя за новыми вызовами, смысловые ориентации обретают форму в архитектурно-философских проектах и умозрительных дизайнерских предложениях, вопрошающих о последствиях глобальной постиндустриальной экономики и эффектах антропоцена. В то же время «негативное воздействие визуального загрязнения на психику и здоровье человека еще не изучено в полной мере, а указанное выше деструктивное для психики и здоровья в целом воздействие унылой однообразной архитектуры, бетонно-асфальтовой среды промышленных районов, хоррор-образов кино, фиксируемых писателями и публицистами, педагогами и отделами по делам несовершеннолетних, — симптомы важности визуальной среды для включения ее в предмет изучения экологии» (Савчук 2022. С. 44).

Архитектурно-проектное творчество представляется нам важным антропологическим опытом производства образно-символических структур. Этот опыт включает в себя и практики воздействия на коллективное восприятие, как-то: создание аффекта, вовлечения, агрессивного воздействия, отчуждения. Всемирно известный теоретик архитектуры Бруно Дзеви** использовал в качестве критерия для изучения влияния примеров архитектуры и работы с ландшафтной средой термин «субверсивный» (Иконников 1972), вероятно, следуя за эстетическим открытием Т. Адорно. Субверсивность некоторых визуальных образов, производимых архитектурой, заключается не только

** Бруно Дзеви (1918–2000) — итальянский архитектор, историк и теоретик архитектуры, художественный критик, публицист и политический деятель. Основное направление его теоретических исследований — визуально-пространственная среда.

в разрушении традиций восприятия, но и в ниспровержении более глубинных символических структур, которые могут свидетельствовать о структурной смене социального.

Экономика и архитектура в контексте создания образа

Влияние экономики на архитектуру можно ощутить эмпирически, а можно вычислить, обратившись к большим статическим данным. Однако связь образа, его насыщенности или минималистичности, в подобных исследованиях, очевидно, не вполне поддается анализу. Эту проблему обозначил Ч.Дженкс:

Другим фактором, определявшим именно такой тип архитектурной продукции, в прошлом являлась мини-капиталистическая экономика, в рамках которой средства были весьма ограничены. Архитектор или гипотетический застройщик каждый раз проектировал относительно небольшие части города, *он работал медленно**, откликаясь на давно устоявшиеся запросы, и был всецело подотчетен заказчику, который неизменно являлся также и потребителем. Все эти и другие факторы <...> в своей совокупности предопределяли архитектуру, понятную заказчику, и язык архитектурных форм, доступный всем людям (1985. С. 16).

Экономика взаимно отчуждает архитектора и общество: «...она выпадает из масштаба исторических городов и <...> в экономическом аспекте она либо производится по ведомству народного благосостояния, у которого недостает средств, чтобы претворить в жизнь ориентированные на общественное благо замыслы ар-

* Курсив мой.

хитекторов, либо финансируется капиталистическим сектором, и в этом случае монополии вкладывают гигантские средства и, соответственно, возникают гигантские сооружения» (Дженкс 1985. С. 16–17). В целом известный критик архитектуры много размышляет о массовом вкусе, то есть вкусе среднего класса, который пытаются удовлетворить представители финансовых корпораций: «В конечном итоге, — говорит он, — дело не в низком по существу уровне этого вкуса, а в экономических требованиях, которые детерминируют масштаб и определенность результата, заставляют архитектуру стать такой навязчиво *претенциозной и жесткой**» (Дженкс 1985. С. 17). Для нас же в этом высказывании не менее важным оказывается любопытное определение архитектуры «как претенциозной и жесткой».

Итак, мы имеем дело с одной из ситуаций, в которой проект «продиктован» (Ferraris 2017). Он может быть продиктован как акселерационной теорией, так и «медленным» экономическим трендом. Неумолимая зеленая революция отсылает нас к замедлению экономики, во имя более сознательного производства и потребления. В поведении власти и избирателей улавливается стремление к «неосоциализму», который подталкивает государства к более продуманным политическим инициативам и вниманию к качеству услуг, благосостоянию и жизни в целом. Тихая революция замедленной экономики суть новая модель развития, где рост любой ценой больше не является первоочередной задачей, стоящей перед обществом (Rampini 2009). Модель развития, в которой, как и в «медленной еде» (slow food), главными приоритетами становятся сохранение, баланс со средой, естественное развитие «без спешки» и отстающих.

* Курсив мой.

Однако заслуживает внимания и тезис о том, что корпоративный инструментарий архитектора оказывается ограничен императивными нормами, которые применительно к неустойчивой по своей природе социальной среде, уже успели продемонстрировать свою неэффективность и плохую адаптивность к новым реалиям. Напомним, что критическая теория архитектуры настаивает на присутствии значительной роли монополизации, объективации и фетишизации архитектурных объектов как товара, а также на встроенности архитектурной практики в индустрии культуры «позднего капитализма» (Fisher 2011).

Итак, перед нами стоит задача определить, каким образом субверсивный, но тихий и медленный подрыв экономики, основанной на агрессивном производстве и потреблении, отразится в создании новых визуальных паттернов в городской среде.

Семантика «устойчивой» архитектуры

Предварительно мы исходим из гипотезы о том, что в связи с новой общественной дискуссией об антиакселерационных трендах («медленная архитектура», «медленный город») и теориями создания экоустойчивой городской среды теория восприятия зрительных образов критически переосмысливается в виду необходимости ограничения энтропии иконических визуальных форм (Николаева 2022). Было показано, как объекты, создающие агрессивный образ и визуальный шум нарушают визуальную экологию (Колесникова, Савчук 2015). Критерии* для определения

* См. об этом подробнее: *Колесникова Д. А., Савчук В. В.* Визуальная экология как дисциплина // Вопросы философии. 2015.

визуального загрязнения городских ландшафтов, антиакселерационная архитектурная философия невместительства и методы достижения визуальной экологичности через замедление визуального послания разрабатываются в данный момент (Николаева 2022).

Предположим, что на смену агрессивной иконической визуальной среде придет среда мягкая, протяженная и ненавязчивая. «Визуальное загрязнение» будет постепенно очищаться от кричащего и замутненного образа.

Приступая к исследованию источников визуального загрязнения в эпоху иконического поворота, спросим, что такое грязь как таковая? Если грязь, как афористично заметил французский химик Клод-Луи Бертолле <...> — это вещество не на своем месте, то, следуя логике Бертолле, можно сделать вывод, что противоположность ей — чистота, вещество на своем месте. Однако предел чистоты вещества — идеальное его состояние, что означает отсутствие других веществ, отсутствие примеси (Савчук 2022. С. 39).

Т. 10. С. 41–50; Николаева Ж. В. (2022). «Медленная» визуальная среда в городских ландшафтах. *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 4(3), 85–99. DOI 10.46539/gmd.v4i3.314; Савчук В. В. (2022). Образ не на своем месте. *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 4(3), 35–46. DOI 10.46539/gmd.v4i3.311. Erzen J. & Milani R. (2013). Nature and the City. Beauty Is Taking On New Form. Yearbook of the International Association for Aesthetics. Proceedings of the Bologna Conference, June 2012, Edizione Edes. URL: www.iaaesthetics.org; Marcum J. W. (2002). Beyond Visual Culture: The Challenge of Visual Ecology. *Libraries and the Academy*, 2(2), 189–206. <https://doi.org/10.1353/pla.2002.0038>; O'Brien B. Slow Architecture: Linger, Savour, Touch // *Building Material*. 2004. №12. Pp.16–19; Sklair L. (2018). *Lectio Magistralis «Iconic Architecture and Capitalist Globalization: Contamination or Creativity?»* Saturday, 7 April 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=L2QVMxZYzMA> и др.

Предельные формы чистоты, однако, предстают как стерильность, геометризация, абсолют — в философии, рай — в теологии (Савчук 2022. С. 39). В этом случае чистота переходит в свою противоположность, становясь источником загрязнения:

...следовательно, источником загрязнения является как вещество не на своем месте, так и вещество, места не имеющее, или вне места. Это верно в отношении традиционной экологии (Савчук 2022. С. 39–40).

То есть если стратегии культурной и социальной теории устойчивой среды включают замедление восприятия, «молчание архитектуры», отказ от изобразительности, постановочности, демонстрации социальных эффектов, но при этом надо избежать стерильности и однообразности, то первое, что рисует воображение, — это поэтизированный образ города, квартала, жилища с уютными маленькими деталями, привычными образами из детства — воплощение аффектов, дающих человеку опору или иллюзию устойчивости:

Греза о родном доме, в сокровенной глубине нашей грезы мы причастны первичному теплу, хорошо темперированной материи вещественного рая. В этой среде живут существа-покровители. <...> И в наших грезах дом — это всегда большая колыбель (Башляр 2004. С. 29).

Идеальная (хайдеггерианская) картинка. Но тут и сам Башляр замечает, что в идиллии, как в стерильной комнате, будет что-то, что придаст всей конструкции идею бесполезности и отчужденности:

А башня нашей души — неужто она бесследно стерта с лица земли? Неужели мы навсегда останемся хозяевами «башни разоренной»? (2004. С. 23–24).

Это уже было в раннесоветской (да и позднесоветской) архитектуре: пустота, вакуум, пробел, ничтожность, незначительность, опустошенность, небытие, внутренняя пустота, глухота, inferнальность, космизм. Это была реакция на то, что пространству уюта воспоминаний о колыбели и бабушкиных статуэтках придается свойство ощущения плена, захвата, пыли, захламленности, избыточности. В этих деталях можно утонуть. В то время как романтиков влечет простор, стихия, освобождение, объемность, масштабность, всесторонность, и, наконец, жертва. Постепенно мы начинаем замечать, что образы двойственны, а игра многозначна.

Horror Vacui & Horror Excessus

Оба страха — страхи образа, — и могли бы стать интересным объектом изучения не только в психологии искусства, но и в социальной психологии. *Horror vacui* — тенденция к избыточному заполнению художественного пространства деталями. Термин, применяемый в изобразительном искусстве, дословно переводится с латыни как «боязнь пустоты» и, возможно, отражает идею Аристотеля о том, что «природа не терпит незанятого пространства». В этой мысли, правда, Аристотелю пришлось столкнуться с древней пифагорейской школой и атомистской философией, согласно которой пустота существует как необходимость в виду онтологического закона, но в целом, философия, искусство и физика, похоже, оказались согласны с идеей восполнения пустоты.

Итальянский историк искусства Марио Прац (1896–1982) назвал латинским термином *horror vacui* ощущение визуального хаоса и гнетущую атмосферу перегруженных интерьеров викторианской эпохи (Prac 2002). В искусствознании термин широко при-

меняется для описания самых разных эпох и художественных школ, в которых страх незаполненного пространства считался стилистическим мотивом всего искусства. Это и поздняя геометрика Древней Греции (XI–IX века), и практика сплошной облицовки фасадов зданий расписанными керамическими плитками «азулежу» (XV век), позаимствованная португальскими строителями у арабов с целью «превозмочь невыносимую пустоту стен», и работы французского гравера эпохи Возрождения Жана Дюве (середина XVI века), и русская архитектура «узорочья» XVII века, как и персидские миниатюры, некоторые локальные виды эклектики, геометрика в искусстве и одежде коренных народов Средней и Южной Америки, постмодернистские комиксы XX века и многое другое. После Прага исследователи задумались о своеобразном временном коллективном запросе на подобного рода искусство, создающее эффект избыточности визуального послания в другие эпохи.

Неоклассицизм, функционализм, минимализм, например, отдают предпочтение визуальной ясности, а иногда и недосказанности. Очевидно, что существует определенная зависимость между боязнью пустого пространства, боязнью перегруженности деталями и восприятием ценности. Боязнь пустоты, боязнь отсутствия декора связана, в первую очередь, с неспособностью постижения красоты абстрактных геометрических форм, осуществляющих насилие над природой, в которой, как известно, чистая геометрия отсутствует. Но также очевидно, что она может происходить и от протестантского этического принципа: бедность не порок, но и ничего хорошего в ней нет.

Башляр напишет:

Разве не прекрасен самый скромный дом, увиденный сквозь призму души? Нередко обращаются

к этому элементу поэтики пространства писатели, воспевающие «смирненное жилище». Но, как правило, они немногословны. Писатели не задерживаются надолго в убогом доме, где слишком мало предметов для описания. Они лишь определяют «смирненное жилище» в его актуальности, но не переживают по-настоящему его первобытность, первозданность, одинаково доступную бедным и богатым, если только они готовы мечтать (2014. С. 27).

В годы, когда кубическо-геометрическая архитектура авангарда не смогла поразить воображение жителей цивилизации до такой степени, чтобы стать импульсом к смене эстетико-потребительской парадигмы, арт-деко берет реванш над пространством, демонстрируя еще один эпизод остаточного *horror vacui* человеческой природы, ненавязчиво включаемого в обновляющийся инженерно-технический контекст. В психологии *horror vacui* называется кенофобия, или агорафобия, то есть страх открытых или неизвестных пространств, которые не позволяют контролировать ситуацию. В очередной раз проблема заявила о себе в условиях изоляции, и будет, по-видимому акцентироваться в виду новых форм отчужденности и отчуждения. Тем не менее страх, который, кажется, принадлежит всем, бывает преодолен.

Чтобы найти закономерности и взаимосвязь между тем, насколько эффективно используются художественные возможности плотно заполненного фонового пространства или, наоборот, его опустошенности, следует обратиться к событиям истории. Концепция перегруженности и витиеватости декора оказывается всегда востребована в ситуации нахождения на пороге открытия новой картины мира как предчувствие состояния отмены и желание сохранить и закрепить уходящее. Это также и банальный страх изгнания содержания на-

личной эпохи (смерти своего поколения), выраженный в символических формах, то есть боязнь будущей утраты содержимого, направленного в вечность. Самый яркий пример — это, конечно, попытка сохранить уходящую на фоне Реформации религиозную монополярную картину мира, породившую стиль барокко. Таким образом, *horror vacui* и *horror excessus* отражают, скорее, социальные, политические и экономические реалии общества в большей степени, чем художественно-стилистические тенденции в чистом виде.

Правила современного западного дизайна интерфейса, интерьера и экстерьера построены по принципу *horror excessus*. Перенасыщенность дизайна связывается с массмаркетом, а элитарность и повышенная стоимость с минималистичностью. Для того чтобы это понять, необходим взгляд путешественника, наблюдающего смену пейзажа, сопровождающую его равномерное движение. Размеренность — это волшебный ключ к свободе. Подобно паузам между музыкальными нотами, свободные пространства также оказывают воздействие на зрителя. Это верно и в отношении принципа постепенного раскрытия визуальной информации. Когнитивная нагрузка (сообщение-сигнал для интерпретации получателем) присутствуют в любой коммуникативной системе, так же как всегда присутствует и посторонняя информация (шум). Значительное количество шума может повлиять на восприятие всего смысла конечного сообщения. Ненужные элементы, которые не поддерживают какую-либо конкретную функцию, представляют собой визуальный шум. Со временем шум может ухудшить восприятие и даже привести к визуальной глухоте зрителя, постоянно подвергающегося подобным нагрузкам, если, конечно, целью автора визуального послания не является сознательное отчуждение зрителя от результата восприятия.

Ценность образа и архитектурная философия визуальной экологичности

«Ценность образа», наверное, слишком пафосное название для параграфа, но о валидности и валоризации коннотативных функций архитектуры, как нам кажется, говорить вполне уместно. Переживание фиксаций блаженства, полноты, изобилия, насыщенности и сытости, так же, как и их объективация или отчуждение, стали уже своеобразными архитектурными клише*.

Собственно, все начинается с размышлений Сёрена Кьеркегора, открывшего для западной культуры новое чувство меры и репрезентативности: не быть раздавленными среди незначущих элементов (парадокс выбора в экзистенциальной позиции датского философа в том, что тревога — это головокружение от свободы, а ее проявление является стержнем, на котором все вращается) (1993).

Для медленной архитектуры и медленного дизайна универсальным оказывается и известный экономический принцип Парето (большой процент — 80/20 — эффектов обеспечивается меньшим процентом переменных). Еще один универсальный принцип — это, конечно, «бритва Оккама», благодаря которому мы знаем, что при любом сомнении предпочтение должно отдаваться простому решению. Массовая культура даже приписывает Леонардо да Винчи фразу, которую, по всей видимости, сам он не произносил: «Простота — это высшая степень утонченности», но которая прекрасно выражает принцип и тенденцию. Таким образом, ценность «незамутненного» об-

* Об архитектурных формах как средстве символизации см. подробнее: *Арнхейм Р.* Динамика архитектурных форм (Арнхейм 1984. С. 143–155).

раза (*less is more*) имеет историю и значение в культуре Запада. Не отвлекаясь здесь на очень важную и, конечно, требующую отдельного исследования тему, отметим только, что не во всех культурах пустота и наполненность воспринимаются одинаково. Для западного восприятия привлекательность образа заключается во взаимосвязи, сигнал о которой передают сознанию глаза, между формой, функцией и нашим глубинным пониманием ценности.

Визуальное разнообразие — это мера включенности, инклюзивности в культурное разнообразие, видовое разнообразие и разнообразие экосистем на различных уровнях. «Интеллектуальное познание помогает иногда сформулировать визуальное понятие, но лишь в той степени, в какой его понятия могут быть переведены в атрибуты зрительного восприятия» (Арнхейм 1974. С. 103). В психологии архитектуры используется такое выражение как «эмоциональность среды», подразумевающее большую или меньшую экспрессивность образов, а также ряды успокаивающих или побуждающих стимулов. Как в природе существуют инвазивные растения, с которыми борются экологи, мы можем рассматривать и некоторые сооружения как инвазивные. Инвазивным может быть даже «образ», особенно когда он находится «не на своем месте». Поэтому любой образ, нарушающий равновесие в системе кажется нам загрязняющим гармоничную среду, вторгающимся в нее, инвазивным*. Теоретическое обоснование отчасти дает нам архитектурная философия «визуальной экологичности» (Maguin 2002). С точки зрения визуальной экологии инвазивный образ нарушает визуальные нормы не только своим образным несоответствием (чистая визуальность), но и вторжением в оптическое пространство, изначально принадлежащее

* «Образ не на своем месте» (Савчук 2022).

всем, за счет изъятых у общества прав на визуальную среду* и ресурсы. Фетишизация сингулярных архитектурных объектов в чуждой им среде (ср. «иконическая архитектура») была характерна для экономики акселерационизма, транслируя различные отсылки к финансовому, социальному и политическому статусу заказчика. Искусственное формирование социальных коннотаций — обилие иконологических знаков, связанных с идеологизированием предназначения сооружения, в том числе когда речь идет о постколониальном дискурсе, погрузило нас в образно-предметную среду с энтропией разноголосых иконических образов.

Понятие медленной архитектуры тесно связано с устойчивым развитием и экологическими трендами (O'Brien). В основе идеи медленной архитектуры заложено стремление к тому, чтобы модели «медленной жизни» и «медленной экономики» (Николаева 2022; Parkins 2004; Parkins & Craig, 2006; Rampini 2009) оказали влияние на «визуальный продукт». Потребительская культура постмодернизма доминировала в образах сооружений, пока мобилизующим силам глобального капитализма противостояло только внутреннее зрение архитектора. Но если в фазе тотального замедления смена системы теоретических представлений о ценностных отношениях человека в мире (в природе, обществе, искусстве) диктует повышено критическое отношение к избыточности и нефункциональности архитектурных образов, то пока остается открытым вопрос: откажется ли архитекту-

* Визуально-пространственная среда — это (в дизайне) «совокупность зрительных образов, порожденных предметно-пространственной ситуацией в процессе ее существования и восприятия». Средой называется пространство, в котором появляется предметное содержание. Предметно-пространственная ситуация имеет философский аспект и есть порождение философии пространства и философии искусства.

ра от исполнения своей идеологической функции или «поступит на службу» новой повестке?

В начале XX века появилось много архитектурных проектов «спекулятивной» (как бы сказали сейчас) архитектуры, адресованной в будущее и основанной на взгляде архитектора, подвергшего свое сознание радикальной социально-утопической трансформации. По экономическим причинам многие планы не были осуществлены, но принесли плоды в работах архитекторов последующего периода. Вслед за методологией франкфуртской школы появилась критическая теория архитектуры: архитектура отражает системные принципы власти, идеологий, социальных трендов. Затем архитектурная философия стала опираться на «регионализм» с тем, чтобы стать «не столько описанием существующего, сколько проекцией возможных альтернативных практик внутри системы, которые обеспечивают пространство сопротивления доминирующим рыночным силам для пользователя или жителя» (Varison 2020. P. 79). Марчелло Баризон (автор идеи архитектурного антропоцена) указывает на альтернативный метод рационализации проектной деятельности, которая вступает в противоречие с концепцией М. Хайдеггера. В его теории каждый из исключенных Хайдеггером «видов сущего» — животные, растения, камень, вещь и машина — устанавливает с миром отношения, способные формировать и определять реальность. Формировать мир именно так, как это делает человек. Архитектура антропоцена построена человеком вместе с животными, растениями, камнями, вещами и машинами. Таким образом дается философское обоснование взаимоотношений архитектуры с окружающей средой.

В последние годы наблюдается развитие особенно перспективной герменевтической тенденции,

которая ставит вопрос о рассмотрении архитектурной практики как автономного акта мысли, имеющего философское значение в отношении ее способности мыслить и настраивать реальность эффективным и инновационным способом (Varison 2020. P. 83).

В этом контексте становится актуальным даже не столько то, как задумываются и проектируются устойчивые или зеленые города, а как следует управлять конфликтами и взаимодействиями между человеком и дикой природой, учитывая, взаимосвязь между плотностью населения городов и натуральными объектами, которые в них находятся.

Иконический поворот для архитектуры означал несколько большее, чем сосредоточение на визуализации метафизических понятий. Здания-иконы являли собой образцы, формирующие символическое/эстетическое для «машин желания» и «диспозитивов власти». Движение «за медленную архитектуру» сосредоточено на том, чтобы найти альтернативу сложившейся тенденции использования иконической архитектуры транснациональным капиталистическим классом и, возможно, осуществить попытку положить конец эпохе «эстетизации политической экономии». О том, что к зрительному восприятию и визуальным впечатлениям могут быть применены критерии оценки, заговорили еще в XIX веке. Философская установка на критику способности суждения при этом не позволяла расширить субъективные данные на комплекс визуально-перцептивных характеристик объектов. Изучение антропоцена показало, что люди оказали огромное влияние на многие экосистемы планеты, но не стоит забывать и о визуальном комфорте и визуальном загрязнении. «Медленная архитектура» прошла путь от теории до новой этики и новой

экономики, реализованной в многочисленных проектах. Прежде всего, это — концепт создания *friendly* среды для совместного проживания, получения накопления и транслирования эмоций и знаний в духе и этике «медленной жизни» как формы поведенческого потребления провозглашающей тенденцию отказа от «контаминирования» архитектуры экономикой (Sklair 2018).

Заключение

Итак, подведем некоторые итоги: бунтарский протест против иконической архитектуры и гламура столкнулся с проблемой страха гомогенной среды. В развитии экономико-социальной теории устойчивой архитектуры мы практически подошли к запрету (гласному или не гласному) на определенные действия, связанные с проектированием. Экология, несомненно, оказалась наиболее восприимчивой дисциплиной по отношению к этому типу ориентации, и именно она поставила необходимость критики текущей модели развития, включая также требование «эпистемологического переосмысления экономических теорий, которые его поддерживали» (Varison 2020. P. 80). Крейг и Паркинс утверждают, что медленная жизнь — это сложный ответ на процессы глобализации. Он соединяет этику и удовольствие, глобальное и локальное как часть нового проекта повседневности в современной культуре и политике, который формирует новая этика (Parkins, Craig 2006).

С тех пор как Земля стала территорией человека, крупные массовые сообщества, производя объекты материальной культуры, вырабатывали стилистические стандарты внешнего облика артефактов, сооружений, что приводило к значительному сокращению визу-

ального разнообразия. Инвазивные образы и быстрые изменения визуального облика окружающей среды обычно приводили не к стрессу популяции, а индифферентности зрителя. Следующие за спадом периоды демонстрируют быстрый рост разнообразия новых форм, в результате доходя до классического периода-состояния, в течение которого появляется большинство шедевров визуальной традиции нового типа. Затем мы наблюдаем повторение массового воспроизводства паттернов лучших образцов стиля, что неминуемо приводит к потере образного разнообразия, и вновь к событиям, классифицируемым как состояние вымирания стиля. В искусствознании для описания состояния этого перехода используется термин «усталость форм». В условиях глобализации культурные значения, ценности и вкусы рискуют стать однородными. В результате сила идентичности отдельных людей и обществ может начать ослабевать. Процессы оказываются аналогичны природным, с их циклами распространения-вымирания биологических видов. С архитектурно-философской точки зрения можно утверждать, что привлекательность разнообразного окружения сама по себе не только обладает внутренней эстетической и духовной ценностью для человечества, но и является моделью для реализации социальной ответственности перед будущими поколениями.

На практике визуальное разнообразие обогащает досуг, способствует узнаванию и инклюзивности. Взаимоотношения между оригинальными природными и культурными ландшафтами и депрессивными с точки зрения визуального разнообразия зонами сложны и плохо изучены. Визуальное разнообразие и визуальная экологичность трудно поддается количественной оценке, но показателем может считаться объективная оценка (не)инвазивности объектов в пространстве. Широкая общественность хорошо реагирует на появ-

ление новых и высококачественных визуальных объектов, что отражает присущую им ценность, но при этом не видит глобальной перспективы улучшения «визуально загрязненной» или «визуально бедной» среды в течение жизни своего поколения. Поэтому важно говорить о необходимости выработки методик для измерения визуальной агрессивности и привлекательности визуальной сферы. На практике мы видим, что пока только архитектурно-философский тренд «за медленную архитектуру» успешно реализует стилевой и визуальный локальный протекционизм, направленный на сохранение культурного разнообразия.

Не случайно в эпоху, которую назвали постмодерном и в которой человек и его жизнедеятельность стала изучаться как функционирование антропоцена, возникло множество охранно-ресурсных практик и теорий, призванных сохранить не только биоразнообразие и природное богатство планеты, но и весь комплекс материального и нематериального наследия человеческой культуры. Визуальное разнообразие может иметь несколько значений: одно из них — это культурное разнообразие, которое защищает общественное пользование культуры от ее коммерциализации. Наряду с социальными правами «права на город» (Lefebvre, Харви) и правом на культурное разнообразие, в фазе «антропоцена» также активно обсуждается право на «визуальную экологичность» образной среды. В этом контексте «коммерциализация» представляется загрязняющей визуальную среду, а установку на неинвазивность образов культуры можно включить в область прав человека. Существуют также значительные различия в способах организации проектирования, основанные на способах взаимодействия с окружающей средой. «Медленная архитектура» представляется нам архитектурной философией экологичности и аналогом биоразнообразия.

Литература и источники

- Арихейм Р.* (1984). Динамика архитектурных форм. М.: Стройиздат.
- Арихейм Р.* (1974). Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс.
- Бахляр Г.* (2004). Избранное: Поэтика пространства. М.: РОССПЭН.
- Дженкс Ч.* (1985). Язык архитектуры постмодернизма. М.: Стройиздат.
- Иконников А. В.* (ред.) (1972). Дзеви Б. Уметь видеть архитектуру // Мастера архитектуры об архитектуре. М.: Искусство. С. 466–488.
- Кьеркегор С.* (1993). Страх и трепет. М.: Республика.
- Колесникова Д. А., Савчук В. В.* (2015). Визуальная экология как дисциплина // Вопросы философии. № 10. С. 41–50.
- Николаева Ж. В.* (2022). «Медленная» визуальная среда в городских ландшафтах // *Galactica Media: Journal of Media Studies*. № 4 (3). С. 85–99.
- Савчук В. В.* (2012). Медиафилософия. Приступ реальности. СПб.: Издательство РХГА.
- Савчук В. В.* (2022). Образ не на своем месте // *Galactica Media: Journal of Media Studies*. № 4(3). С. 35–46.
- Харви Д.* (2008). Право на город // *Логос*. Т. 3. № 66. С. 80–94.
- Barison M.* (2020). L'Antropocene architetonico. Sulla formazione di mondo [The Architectural Anthropocene. On the formation of world] // *Aesthetica Preprint*. No. 114. P. 79–97.
- Ferraris M.* (2017). Prefazione. Il progetto dettato // Armando A., Durbiniano G. *Teoria del progetto architetonico*. P. 13–24. Roma: Carocci editore.
- Fischer O. W.* (2011). Slow Architecture? The Myth of Local Resistance to Globalization in Architecture: A Critique // *Local Identities Global Challenges Fall Conference Proceedings*. P. 141–146.
- Lefebvre H.* (1968). *Le droit à la ville*. Anthropos. Paris.
- Marcum J. W.* (2002). Beyond Visual Culture: The Challenge of Visual Ecology // *Libraries and the Academy*. No. 2(2). P. 189–206.
- O'Brien B.* (2004). Slow architecture: Linger, savour, touch // *Building Material*. No. 12. P. 16–19.
- Parkins W.* (2004). Out of Time: Fast Subjects and Slow Living // *Time & Society*. Vol. 13. No. 2–3. P. 363–382.
- Parkins W., Craig G.* (2006). *Slow living*. Sidney: UNSW Press.
- Praz M.* (2002). *Geometrie anamorfiche: saggi di arte, letteratura e bizzarrie varie*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.

Rampini F. (2009). *Slow economy: Rinascere con saggezza*. Edizioni Mondadori.

Sklair L. (2018). *Lectio Magistralis «Iconic Architecture and Capitalist Globalization: Contamination or Creativity?»*//YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=L2QVMxZYzMA>

HORROR VACUI VS HORROR EXCESSUS:
WHY THE SLOW ECONOMY AND SLOW
ARCHITECTURE ARE LOOKING FOR ECO
FRIENDLY VISUAL CRITERIA TOGETHER

ZHANNA NIKOLAEVA (e-mail: z.nikolaeva@spbu.ru; zh.v.nikolaeva@gmail.com). Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

This article looks to bring together a number of concepts: the aesthetic effects of the fear of emptiness/fear of excess, slow consumption/slow economy and architectural philosophy of slowing down visual communication, tentatively introducing the term “invasive image” in accordance with the disciplinary vocabulary of visual ecology. The intellectual logic underpinning this conceptual combination firstly requires a degree of explanation, before introducing the criteria that may respond to an actual challenge to the iconic project (the architecture of the speaking image) contaminated with the economics.

This study based on the concepts and reflections of representatives of sociological and philosophical knowledge, takes into account the experience of conceptualizing the understanding of the perception of the visual environment presented in the works of architectural theorists, reflects the current concepts of visual ecology and aspects of the transformation of global economic trends.

In the development of the economic and social theory of sustainable (“slow”) architecture, we have come to a complex response or the globalization’s challenges. The juxtaposition of “horror vacui” and “horror excessus” is an invitation to think about the ways in which slowing down of the visual message and economically influenced architectural image’s pollution are active practices that build and shape architectural-philosophical research, revealing attachments between/with materiality, epistemologies, ecologies and socio-ideological affinities and tensions.

HORROR VACUI VS HORROR EXCESSUS

KEYWORDS: slow architecture, slow economy, invasive image, architectural philosophy, visual ecology, visual pollution, slow city, anthropocene.

The research was prepared with the financial support of the RSF grant Project 21-18-00046 “The definition of criteria for visual pollution of the environment”, St Petersburg State University.

Добавочное удовольствие (пост)советского субъекта: потребление вещей и роль искусства

Валерия Путинцева-Арданская

ПУТИНЦЕВА-АРДАНСКАЯ ВАЛЕРИЯ ВЛАДИМИРОВНА (e-mail: valeriaputinseva@gmail.com), магистр философии, старший преподаватель кафедры философии Института социально-гуманитарных наук Тюменского государственного университета (Тюмень, Россия), научный сотрудник образовательного отдела Московского музея современного искусства (Москва, Россия).

В статье предлагается трактовать потребность потребления как ключевую черту современного (пост)советского субъекта, находящуюся в фокусе актуальной критики капитализма. Одной из наиболее динамично развивающихся экономических сфер является современное искусство, где демонстрация владения объектами современного искусства оказывается маркером представителей «праздного класса». (Пост)перестроечная рефлексия образов искусства западного и советского мира в аспекте критики потребления анализируется через (мета)модернистскую методологию. По итогам статьи делается ряд выводов о характеристике постсоветского субъекта применительно к практикам потребления и производства художественных образов (пост)модернизма с учетом критики экономического насилия.

Ключевые слова: критика капитализма, экономика искусства, *visual studies*, постсоветские исследования, теория искусства.

Чувство современности как сопричастности определенному темпоральному режиму существования рождается применительно к пониманию включенности

в определенный тип экономического производства. Согласно классическому марксизму экономическая реальность выражается в стратегиях и практиках поведения индивидов, выражаясь как овеществленное сознание в создаваемых ими вещах. В качестве наиболее «говорящих» вещей такого типа можно рассматривать произведения искусства, производимые как символические смыслы, как артефакты культуры, так и обладающие экономической ценностью, будучи товарами на арт-рынке. В контексте настоящей статьи будет рассмотрено, как вещное измерение произведений искусства соотнесено с рыночной стоимостью, насколько (пост)советская идентичность может быть рассмотрена через призму столкновения американского поп-арта и советского соц-арта, а также как критическое представление об экономическом насилии способно (ре)актуализировать голос произведения искусства, редуцировав ярлык «быть товаром на арт-рынке» в приближении к пониманию идентичности (пост)советского субъекта в контексте критики экономического насилия. Основной целью данной статьи является попытка сборки анализа такого рода субъекта со знанием (пост)модернистской трактовки смыслов применительно уже к (мета)модернистскому видению современности, исходя из характеристики тех смыслов, что существуют на полях пересечения философии и искусства.

Что такое современность? Как справедливо замечает искусствовед Екатерина Андреева, чувство современности берет свои истоки в новом отношении к вещам, укорененном в том типе экономического производства XIX века, которую философ Карл Маркс охарактеризовал как товарный фетишизм, посетив Всемирную ярмарку в Лондоне (Андреева 2011). Именно на ней промышленные товары, представленные в витринах как предметы вожделения, демонстриро-

вали свою рыночную ценность, вызывая желание обладания этими вещами. Уже в начале XX века такие товары оказались очищены от своей производственной функции, став в символическом измерении наравне с произведениями искусства благодаря жесту, известному как реди-мейд художника Марселя Дюшана, выбравшего промышленным способом произведенный товар весьма утилитарного назначения — писсуар, перевернув его на фоне новейшей авангардной живописи и подписав вымышленным именем «R. Mutt», где фотограф Альфред Стиглиц запечатлел его для вечности именно в таком виде. Впоследствии реплика этого объекта была сохранена для вечности в экспозиции Художественного музея Филадельфии, где он выставлен в тщательно очищенном «белом кубе» вместе с другими объектами Дюшана. Этот жест, приравнявший товар промышленного назначения к объекту искусства, показал, что идея авторства в искусстве модернизма является конструктом. Наряду с этим вещь, произведенная массовым способом, была приравнена к объекту искусства благодаря концептуальному жесту художника, «назначившего» ее новую символическую функцию — «быть произведением искусства».

Желание обладать производственным образом произведенными вещами — одно из составляющих потребительского поведения, формируемое массмедиа и рекламой. Так, в 1956 году художник Ричард Хэмилтон вопрошал в своем коллаже «Что же делает наши дома такими особенными, такими привлекательными?», положив им начало стилю поп-арт, апеллирующему к образам продуктов культуры потребления. Именно образам культуры потребления в поп-арте отводилось первостепенное онтологическое значение для системы координат атлантического субъекта. Данная работа Хэмилтона — воплощение стереотипов, культивируемых «фабрикой грез» и популярными медиа

того времени: предельно маскулинного вида мужчина, играющий мышцами вместе со своей феминной спутницей с точеной фигурой помещены в интерьер дома, будто бы сошедший с глянцевого страниц, обильно перегруженный бытовыми предметами, фантазии об обладании которыми заботливо предлагаются массмедиа героям-обитателям мира данной работы. О разорванности и фрагментированности этого мира говорит сам медиум коллажа, избранный автором, демонстрирующий одновременно и сконструированность этого мира, и зияющую пустоту, которую и призваны заполнить вещи массового обихода, привлекательность которых создается и поддерживается капитализмом.

Капиталистическое производство соотносится с потребностью потребления как основной функцией идентификации себя в классовом измерении, где субъект получает возможность стать «подлинным» членом клуба палубы привилегированных классов (по аналогии с первой палубой пассажиров первого класса печально известного «Титаника»), демонстрируя зачастую избыточное потребление промышленных товаров, а также произведений искусства с демонстрацией некоего условного «высокого вкуса». Несмотря на то что постмодернизм сместил искусство модернизма как некоторого стиля, внимание которому оказывают преимущественно высшие классы, такого рода отношение к искусству как некоторому способу досуга наиболее просвещенных масс в современном искусстве сохранилось вместе с демократизацией современных музеев от «святилищ» до культурных центров, открывающих свои двери широкому кругу посетителей. В этом отношении охарактеризованная еще в XIX веке социологом и экономистом Торстеном Вебленом теория праздного класса (Веблен 1984) оказалась как нельзя более актуальной для характери-

ки атлантического общества потребления, ценности которого критически рассматривал поп-арт. Потребность к демонстративному поведению вещей, маркирующих определенный социальный статус, зачастую в избыточной форме и составляет эссенциальную черту «праздного класса» в концепции Веблена. Но как чрезмерное потребление товаров можно рассмотреть через обратную линзу этого процесса — товарный дефицит с последующим преломлением этого процесса в истории? Для ответа на этот вопрос обратим свой взгляд ретроспективно по ту сторону океана к советским практикам осмысления вещи в искусстве в диалоге с поп-артом — к его соц-арту.

Как и поп-арт, соц-арт представляет собой направление постмодернистского искусства, зародившееся в СССР в 1970-е годы в контексте внимания к знаковой природе произведений искусства, апеллирующих к основополагающим символам политической и экономической сфер Советского Союза. Своего рода (де)сакрализация образов западного и советского мира — предмет рефлексии актуальных (пост)советских художников, среди которых можно выделить Виталия Комара и Александра Меламида, а также Александра Косолапова. Персональные выставки этих авторов прошли в последние несколько лет в Московском музее современного искусства, научным сотрудником которого является автор данной статьи (по совместительству). Произведения искусства, созданные Комаром и Меламидом, рассматривают архитектуру знакомых каждому советскому человеку лозунгов наподобие «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» или «Вам хорошо», характеризуя семантику такого рода выражений в контексте принадлежности такого рода артефактов к сознанию определенного социально-экономического типа, тем самым закрепляя право художников на присвоение этих лозунгов ввиду отсут-

ствия авторской фигуры в коллективистском дискурсе. В этом отношении «кирпичиками» для строительства смыслов соц-арта являются не образы массовой культуры (как в поп-арте), а социальная ткань смыслов советского общества. Редуцированные содержания этой ткани в (пост)модернистском пастише подвергаются Комаром и Меламидом деконструкции, где полотна красных лозунгов предстают как вещи, очищенные от утилитарного контекста «быть лозунгом на демонстрации» в приближении к его символической ценности в дискурсе современного искусства. Наряду с этим после перестройки в работе «Мавзолей» Комара и Меламида, датированной 1992 годом и находящейся в коллекции Московского музея современного искусства, подвергается деконструкции в соответствии с законами не социализма, а капитализма ключевой символ эпохи — ленинский Мавзолей как место посмертного существования вождя, спроектированное архитектором Алексеем Щусевым. В данной же работе в конструкцию памятника Комаром и Меламидом добавляется бегущая рекламная строка, где выведена надпись: «новости, реклама». Этот художественный жест показывает соизмерение в одном пространстве искусства двух экономических систем — социалистической и капиталистической без прежнего экономического противопоставления между ними.

Подобный жест после перестройки совершает и другой яркий представитель соц-арта — Александр Косолапов. Он помещает в одном пространстве как героев комиксов, так и советских вождей, редуцируя смыслы обеих экономических систем, к которым они принадлежат в едином (пост)модернистском жесте с целью демонстрации знаковой природы такого рода образов. Наиболее показательным примером такого произведения искусства кажется вывеска Косолапова, отсылающая и к ресторану McDonald's, и к знаме-

нам с изображением Ленина, где оба базовых символа — атлантической корпорации и социалистического мира — существуют без противопоставлений и дуализма в едином измерении культуры как наиболее желанные вещи обитателей каждого из обоих миров.

Однако за последние 30 лет, с 1990-х до 2020-х, вещи были доступны не всегда — «поколение пепси», охарактеризованное Виктором Пелевиным (Пелевин 2009) помнит пустынные полки «лихих девяностых», доставшиеся в наследство от руинированного Советского Союза. Впрочем, хлынувший поток западных товаров и прочих приятных миру вещей восполнил дефицит, благотворно оживленный волной рекламы. Отбыть очередь в первый McDonald's, отпить первой соса-кола, обрядиться в первый Levi's <...> Наслаждение от обладания этими вещами застыло навеки в сердцах целой плеяды граждан, желающих быть современными. Различное отношение к вещам, декларируемое в американском поп-арте и советском соц-арте в (пост)перестроечной России оказалось инкорпорировано капитализмом, заместившим прежнее ценностное поле.

Сегодня же (пост)советский субъект, существующий в контексте новых капиталистических смыслов, оказался включен в процесс редукции подлинности, замещенной рыночными отношениями и товарным фетишизмом, фундирующим экономическое насилие в разрыве между подлинностью и экономическим мериллом ценности (Агамбен 2007). Так, например, произведения (пост)модернистского искусства фиксируют этот разрыв в обнаженной знаковой природе смысловых пластов, подверженных деконструкции (как в рассмотренных выше произведениях искусства). При этом ирония подлинности (пост)модернистского жеста становится видимой уже при современной (мета)модернистской оптике, открывающей устрой-

ство такого рода конструкторов в подлинный момент иронической дистанции (где право на подлинность — прямое наследие модернистского дискурса). Будучи надстройкой по своему «мета» характеру, (мета) модерн позволяет сделать видимым и проявленным экономическое насилие, являющееся основой капитализма, характеризуемой поп-философом Жижekom (Жижек 2010). Линзой для рассмотрения этого насилия являются художественные образы (пост)модернизма, которые в своем пограничном существовании между арт-продуктом и символическим объектом, апеллируют к конструированию культуры и буквально позволяют сделать видимым экономическое насилие как довесок.

В этом отношении характер «подлинного искусства» может быть рассмотрен через этимологическую параллель, где исторические корни понятия «подлинности» эксплицирует философ Игорь Чубаров в своем анализе авангардного искусства, говоря о линьках как плетках, применявшихся для телесных наказаний еще в XIX веке в России, где полученное под линьками признание и считалось «подлинным» (Чубаров 2014). Эта взаимосвязь может быть распространена и на понимание (пост)советской субъектности через «подлинное искусство», расположенное между наследием редуцированного социализма и капиталистического удовольствия, порождающего бесконечную тягу к потреблению вещей как средству самоидентификации с одновременным безразличием к демонстративному потреблению в аспекте достоинства личности над классовым сознанием как подлинному контролю удовольствий в плановой экономике.

Эта амбивалентность (пост)советской субъектности является иронической по своему характеру, не будучи отягощенной исключительно капиталистическим насилием, имея генетический разрыв в своей отпав-

ной точке социалистического существования как равенства всех перед экономической системой в аспекте ее непрерывного невротического контроля, который характеризуется Ренатой Салецл как неотъемлемая составляющая обсессивного невроза (Салецл 1999). Перверсия контроля может быть интерпретирована в этом отношении как тяга к бесконечному удовольствию, возможному только при обсессивно-компульсивном контроле над наслаждением, достижимом при безупречном планировании экономических процессов как наследии социалистического строя. В указанном отношении (пост)советский субъект получает исключительный доступ к управлению капиталистическим наслаждением и одновременно экономическим насилием, планируя свои потребности и устанавливая возможные пути их достижения со знанием (мета) модернистского способа существования подлинности в предельно сконструированной символической реальности (пост)модернистских смыслов — что и является добавочным наслаждением (пост)советской субъектности.

Литература и источники

- Агамбен Дж.* (2007). Искусство, без-деятельность, политика // Социологическое обозрение. №1. С. 41–46.
- Андреева Е.* (2011). Все и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха.
- Веблен Т.* (1984). Теория праздного класса. М.: Прогресс.
- Жижек С.* (2010). О насилии. М.: Европа.
- Пелевин В.* (2009). Generation «П». М.: Эксмо.
- Салецл Р.* (1999). (Из)вращения любви и ненависти. М.: Художественный журнал.
- Чубаров И.* (2014). Коллективная чувственность. Теории и практики левого авангарда. М.: Изд. дом Высшей школы экономики.

THE ADDITIONAL PLEASURE
OF POST-SOVIET SUBJECT:
CONSUMPTION CHOICES AND ART

VALERY PUTINTSEVA-ARDANSKAYA (email: valeriaputinseva@gmail.com). Tyumen State University (Tyumen, Russia), Moscow Museum of Modern Art (Moscow, Russia).

The article deals the need to consume as a key feature of contemporary post-soviet subject, which is in the focus of current capitalism critic. One of the most dynamically developing economic spheres after «Rebuilding the USSR» is contemporary art, where demonstration art turns out to be a marker of representatives of the “Leisure class”. The (post)perestroika reflection of Western and Soviet art images in the aspect of consumption criticism is analyzed through the (meta) modernist methodology. As a result of the article, a number of conclusions are made about the characteristics of the post-soviet subject in relation to the practices of consumption and production of art images in the aspect economic violence.

KEYWORDS: capitalism critic, economics of art, visual studies, post-soviet studies, art theory.

В чем трагичность «Трагедии общественного»

Александр Николаев

НИКОЛАЕВ АЛЕКСАНДР ВАЛЕРЬЕВИЧ (e-mail: a.v.nicolaev@gmail.com), аспирант Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

Статья Г. Хардина *The Tragedy of the Commons* (1968) анализируется с точки зрения поэтики как трагедия, изучается риторика ее аргументации. Мы пытаемся показать, как слабость логики, связывающей различные пункты аргументации Хардина, компенсируется использованием жанровых конвенций трагедии, благодаря чему авторские выводы представляются по необходимости следующими из своих посылок: эта кажущаяся необходимость связана с нашим знанием о «правильном», то есть жанрово правдоподобном разворачивании трагического сюжета. Это позволяет объяснить особенности рецепции текста Хардина.

Ключевые слова: трагедия общественного, риторика экономики.

Все, наверное, знают про *the tragedy of the commons*. Это понятие было сформулировано в знаменитой одноименной статье биолога Гаррета Хардина 1968 года, с тех пор обросшей тысячами цитирований (Hardin 1968). Как часто это бывает с понятиями, вошедшими в культуру в качестве имен нарицательных, интерес представляют две вещи: во-первых, а как, собственно, соотносится то, что «все слышали», с тем, что писал автор? И, во-вторых, почему все про это слышали?

Прочитав снова пресловутую статью, мы увидим, что понятие «трагедии общественного» пережило две трансформации. Во-первых, в соответствии с мягким

вариантом закона Стиглера (или эффекта Матфея), его авторство приписывается не тому человеку, кто его придумал. Хардин никогда не скрывал, что позаимствовал пример с пастухами из Оксфордских лекций Уильяма Форстера Ллойда 1833 года (Ibid. P. 1244). Нечто вроде концептуализации трагедии общественного можно найти и в направленном против платоновской общности жен и детей замечании Аристотеля во второй книге «Политики»: «К тому, что составляет предмет владения очень большого числа людей, прилагается наименьшая забота. Люди заботятся всего более о том, что принадлежит лично им; менее заботятся они о том, что является общим, или заботятся в той мере, в какой это касается каждого» (Аристотель 1983. С. 406).

Во-вторых, пастухи, опустошающие пастбище, — это только одна из метафор, привлекаемых Хардином для подводки к главной цели своей статьи, — аргумента за контроль над рождаемостью и против всеобщей декларации прав человека; овцы и коровы — это только способ показать неприменимость теории «невидимой руки рынка» к вопросам демографии. Тем не менее именно этот момент статьи до сих пор привлекает всеобщее внимание и бесконечно цитируется, тогда как главный ее предмет оказывается подзабыт, и «Трагедия общественного» присоединяется к числу работ, более известных удачной аналогией, чем основным тезисом. Хардина вспоминают, когда разговаривают о земельной политике и приватизации земель, его изучают на вводных курсах по *environmental studies* — в таком случае используют и другой его пример, загрязнение окружающей среды, и редко в таких случаях упоминают, чему статья посвящена на самом деле.

Почему так сложилось? Можно дать простой ответ — тема контроля над рождаемостью табуирована,

нападки на декларацию прав человека скандальны. Однако это получается очень странный способ цензуры целого через бесконечное популяризирование части. К тому же, как отмечалось, вместо Хардина всегда можно сослаться на Ллойда, Мальтуса или даже Аристотеля. Но статья Хардина вошла в канон, в отличие как от предшественников, так и от более чем полувекового корпуса критики в ее сторону. Причем и критика эта тоже, как правило, сосредоточивается на пастбищах — указывают, что выгоны у Хардина абстрактные, оторваны от времени и места, что он не разделяет регулируемые и нерегулируемые общие ресурсы, в качестве контрпримеров приводят экономически успешные общинные хозяйства (Walker 2009; Интигринова 2011). То есть не только поклонники, но и критики Хардина зачастую обходят умолчанием настоящий посыл его работы.

Непропорциональность читательского интереса к разным частям статьи должна быть принята во внимание, но не должна определять границы нашего анализа. Если вы позволите такое сравнение, то «Трагедия общественного» подобна «Трагедии Гамлета, принца Датского» — в том смысле, что трагедия пастухов вложена в трагедию человечества как «Убийство Гонзаго» вложено в «Гамлета». Но даже если бы «Убийство Гонзаго» по своему культурному значению затмило «Гамлета» и в общественном сознании существовало в полном отрыве от него, то настоящий смысл этого фрагмента при всей его сюжетной самодостаточности все равно не мог бы быть понят без обращения к целому трагедии.

Известно, какое впечатление производит история Гонзаго на своего истинного адресата, Клавдия. История пастухов выполняет схожую роль в структуре статьи: ее задача — спровоцировать определенную реакцию у своего адресата, то есть читателя. Но эта про-

вокация — только первый шаг, подготовляющий основное действие.

Причины того, почему все слышали именно то, что слышали, следует искать в самой статье.

Начать можно с заголовка: «Трагедия общественного». Что значит слово «трагедия» в данном случае? Как объясняет сам Хардин, ссылаясь на Альфреда Уайтхеда, сущность трагического заключается в «суровой торжественности беспощадного хода вещей» (Hardin 1968. P. 1244). Страдания и несчастья связаны с трагедией лишь потому, что только в них может проявиться неизбежность судьбы — логично, что неизбежность проявляется там, где есть то, чего хотели бы, но не смогли избежать. Однако, на мой взгляд, это абстрактное философское определение трагического является не единственной причиной поставить это слово в заголовок. Слово «трагедия», подобно слову «история», двусмысленно и означает не только то, что произошло и о чем рассказывается, но и сам рассказ, принадлежащий определенному жанру. Когда мы читаем статью Хардина, мы читаем о трагедии, которую переживают пастухи, но одновременно мы читаем трагедию, которую написал Хардин. Разумеется, это не трагедия в строгом смысле, это не драма и даже не диалог, но рассмотрение структуры «сюжета» этого текста с точки зрения поэтики (а не узко понимаемой риторики) и сравнение с классическими образцами литературных трагедий позволит понять механизмы его рецепции и причины популярности.

В экспозиции нам сообщается, что существует ряд проблем без технического решения — ядерное сдерживание, крестики-нолики, а также проблема популяции, которая состоит в том, чтобы избежать зол перенаселения, не пожертвовав никакими привилегиями. Проблема популяции, в свою очередь, является частным случаем проблемы общественных ре-

сурсов. После небольшого отступления для защиты утилитарного понимания понятия блага Хардин переходит к вопросу: применима ли теория «невидимой руки рынка» к демографии? Если да, то рост населения должен остановиться при достижении оптимума, то есть состояния наибольшего количества благ на душу населения; но этого не произошло — на момент написания статьи — ни в одном успешном государстве мира. Если теория «невидимой руки рынка» к демографии неприменима, то государство должно использовать свою власть, чтобы привести популяцию к оптимальному размеру. Именно такую позицию хочет обосновать Хардин.

С этого момента начинается основной трагический сюжет. Рассмотрим его по пунктам.

1. Действующие лица (скотоводы) в ситуации асимметрии знания.

На этот момент часто обращают внимание критики, особенно тогда, когда связывают трагедию общин с дилеммой заключенного. Эти классические мысленные эксперименты объединяет, во-первых, то, что рационально-эгоистичное поведение каждого участника в отдельности приводит к неоптимальному для них результату, а во-вторых, что они действуют без коммуникации друг с другом. Каждый скотовод понимает, что если он увеличит поголовье своего стада, то его животные немного похудеют, зато их станет больше, а если не увеличит, но зато это сделает его сосед по пастбищу, то его животные просто похудеют — и всё. Руководствующися этой тревогой относительно жадности соседей не меньше, чем собственной жадностью, каждый из пастухов принимает пагубные решения.

Однако вторая посылка некоторым образом подрывает первую. Принимать затрагивающее себя и дру-

гих решение без того, чтобы перед этим пообщаться с ними, — это вряд ли благоразумно. Герои пытаются действовать рационально, но их рациональность искусственно ограничена: в одном случае — хитрыми полицейскими, а в другом — жанровой условностью. Как отмечает Элинор Остром, помещая заключенных в отдельные камеры и лишая их возможности общаться, их заставляют действовать независимо (Ostrom 1990. P. 38). Независимые действия в этой ситуации — результат принуждения. В модели Хардина владелец скота действует так же независимо, как и заключенный.

Подобная ситуация — субъективно рациональное действие, однозначно определяемое как объективно иррациональное со стороны, — классическая основа трагических сюжетов, то, что Аристотель называл словом *hamartia* — оплошный поступок, совершённый не с дурным намерением, а по неведению (Аристотель 1983. С. 659): так Эдип убил отца и женился на матери — с чего бы это рациональному человеку отказываться от заслуженного трона, взяв в жены вдову прошлого царя? Так Ромео кончает с собой и становится причиной смерти Джульетты: благородный поступок оборачивается трагедией просто потому, что до него не доехал посланный в Мантую с весточкой брат Джованни. Примеры можно приводить бесконечно. Их все объединяет то, что трагедия могла бы быть предотвращена с помощью небольшого разговора, выяснения положения дел — но коммуникации не происходит, герои действуют исходя из незнания и совершают трагические ошибки.

Далее,

2. Неспособность ужиться в одном пространстве, теснота.

Трагедии общин не происходит, когда земли достаточно для всех, и плотность населения еще достаточно

мала. Она начинается тогда, когда акторы перестают быть способны реализовывать свои интересы — увеличивать поголовье стада, — не повливав на других.

Как пишет Ролан Барт в работе «О Расине», взаимные чувства тирана и пленника, этих двух главных героев расиновских трагедий, «ничего бы не дали, если бы они не дополнялись настоящей смежностью: они оба заперты в одном и том же месте. В конечном счете трагедию образует трагедийное пространство. <...> Упорно сводимые к состоянию невыносимой пространственной стесненности, человеческие отношения могут быть просветлены только посредством очищения; надо освободить место от того, кто его занимает, надо расчистить пространство <...> Радикальность трагедийной развязки обусловлена простотой исходной проблемы: кажется, вся трагедия заключена в вульгарной фразе *на двоих места нет*. Трагедийный конфликт — это кризис пространства» (Барт 2008. С. 152).

3. Этос акторов, добродетельный сам по себе, но ведущий к катастрофе.

Несмотря на то что Хардин настаивает на определении трагедии как торжественной беспощадности хода вещей и неумолимости судьбы, его «трагедия» — это трагедия не судьбы, а этосов, характеров. Трагичный исход зависит от одного условия, о котором он постоянно упоминает — что скотоводы будут, как это называется, рациональны. «Следует ожидать, что каждый пастух попытается содержать на пастбище столько скота, сколько возможно»; «будучи рациональным существом, каждый из скотоводов стремится максимизировать собственную прибыль»; «рациональный пастух заключает, что единственно разумно для него стремиться прибавить еще одно животное к своему стаду» (Hardin 1968. P. 1244).

Между тем такое допущение — что скотоводы будут рациональными предпринимателями в современном понимании, что они будут стремиться к извлечению максимальной выгоды — является всего лишь допущением, более или менее убедительным, с которым мы более или менее бессознательно соглашаемся.

Вовсе не обязательно отрицать добродетельность такого этоса — напротив, трагедия работает именно потому, что против героев обращаются их собственные достоинства — не будь Эдип таким догадливым (и смелым — раз вышел против Сфинкса), Антигона или Ромео такими благородными, не будь честолюбие Макбета обоснованным — трагедии бы не состоялось или в ней не было бы ничего трагичного. Собственно, трагедия как высокий жанр, то есть изображающая, в своих классических формах, страдания царей и героев, и демонстрирует, что цари и герои тоже страдают, несмотря на все свои добродетели, а иногда и из-за них. В данном же случае мы принимаем экономическую рациональность как определенную циничную добродетель или здравый смысл, а ее противоположность ассоциируем с наивностью или экономической глупостью.

4. Осознание приближающейся катастрофы «сторонними наблюдателями», но не участниками событий.

История особо трагична тогда, когда зритель осознает ошибку персонажа не задним числом, а непосредственно в момент трагичного поступка. Если бы зритель знал то же, что и герой, то история не была бы трагичной, ведь судьба героя не является таковой с его собственной точки зрения. Это хорошо понимали великие трагики, не стеснявшиеся заимствовать сюжеты и предвещать зрителям о ходе грядущего действия с помощью пролога или пантомимы перед началом представления. Трагедия, можно ска-

зять, обменивает интригу на саспенс — мы знаем, чему предстоит произойти, поэтому вид персонажей, добровольно шагающих в ловушку, и является для нас трагическим. Читатель или зритель трагедий подобен Кассандре: он знает, чему суждено произойти, но не может это предотвратить.

5. Неспособность участников событий избежать катастрофы.

Тут все очевидно: если бы они могли ее избежать, то избежали бы. А если нет — то сами виноваты: если вместо добродетелей к катастрофе персонажей подталкивает глупость или порок, то у нас пропадает желание сопереживать им и трагедия превращается в комедию, черную комедию или по крайней мере трагикомедию.

6. Внушение читателю чувств ужаса и жалости.

Фабула — это только половина трагедии, вторая половина — то, какими словами о событиях рассказано. Трагедия — дело серьезное, судьба жестока и ход вещей торжественно-неумолим, поэтому и рассказ об этом должен быть серьезным и торжественным. Хардин не скупится на риторику: «наконец наступает день расплаты» (Ibid. P.1244); «в этот момент внутренняя логика общин беспощадно порождает трагедию» (Ibid.). Особенно Хардин любит слово *guin*, разруха: «разруха — вот цель, к которой спешат все люди» (Ibid.); «свобода в общине несет разруху всем» (Ibid.); «несправедливость предпочтительнее полной разрухи» (Ibid. P.1247); «свобода размножаться принесет всеобщую разруху» (Ibid.). А также он любит прямым текстом указывать на эмоции, которые должен испытывать читатель: начиная с самого заглавия работы и заканчивая фразами вроде «ужас общественного», *the horror of the commons* (Ibid.). Все это — чтобы вызвать, словами Эс-

хила, «жалость и страх в душе» (Эсхил 1989. С. 108) — два главных чувства, по мнению Аристотеля, подходящих читателю трагедии (Аристотель 1983. С. 651).

7. Поиск общего в частном, необходимого в случайном.

История пастухов, конечно, трагична, но если бы только дело ограничивалось ими. Настоящая ее трагичность заключается в том, что она описывает не историческую случайность, а претендует, как это и положено произведению искусства или подлинно научной истории, на необходимость (Рансьер 2016). В то же время «Трагедия общин» претендует на то, чтобы представить общее в частном. Как пишет Хардин, логику общественного понимают хотя и давно, но по большей части только применительно к особым случаям и должным образом не обобщают — собственно, этот пробел его статья и призвана закрыть.

8. Вывод о необходимости реформы законодательства.

Люди страдают не только в трагедиях, а в трагедиях страдают не только трагические герои. Сравним, например, судьбы Меркуцио и Тибальта с судьбами Ромео и Джульетты. В обоих случаях погибли по одному молодому представителю родов Монтеки и Капулетти, по одинаковой причине — вражда между домами. Однако их смерти совсем не одинаковы по последствиям. Гибель Меркуцио и Тибальта не трагична и только распаляет вражду, в то время как после гибели Ромео и Джульетты плодотворна: «Из чресл враждебных, под звездой злосчастной, / Любовников чета произошла. / По совершенью их судьбы ужасной / Вражда отцов с их смертью умерла» (Шекспир 1958. С. 7).

Многие трагедии, как античные, так и новые, завершаются какой-либо реформой законодательства, даже если эта реформа не имеет непосредственного отноше-

ния к трагической ситуации, либо псефизмой, то есть индивидуальным правовым актом; они могут описывать происхождение какого-нибудь обычая, даже если не основаны на мифе, чисто вымышлены и их предполагаемых последствий не существует в реальности. Так заканчиваются, например, «Орестея» Эсхила, «Эдип в Колоне» и «Антигона» Софокла, «Ифигения в Авлиде» и «Ифигения в Тавриде» Еврипида, «Ромео и Джульетта», «Макбет» и «Гамлет» Шекспира.

По мнению Виктора Ярхо, трагедия Эдипа, как и многие другие трагедии и те мифы, на которых они основаны (напомним, что по мотивам древнегреческих мифов трагедии писались не только самими греками), отражает трагические ситуации, к которым могли приводить и приводили нормы поведения, принятые на более ранних стадиях общественных отношений (Ярхо 2000. С. 144–145). Трагедия — это удобный и классический способ легитимации правовых норм, убедительная демонстрация того, с какими несчастьями сколь угодно самым добродетельным людям приходилось сталкиваться при старом режиме. Собственно, это и есть прямая цель Хардина. Но со сдвигом по времени: показать несчастья настоящего, чтобы легитимировать предлагаемое право будущего.

Из чего логично вытекает

9. Оправдание недостатков нового общественного порядка ссылкой на ужасы, к которым приводило прежнее устройство.

Далее,

10. Вывод о необходимости пересмотра границ между частным и публичным, о необходимости государственного вмешательства в частную сферу.

Так как традиционно героями трагедий являются цари, то их семейные дела являются вопросом го-

сударственной важности: брачная неудача Эдипа привлекает чуму на Фивы и т. д. Однако это не просто следствие конъюнкции двух аристотелевских формул: «героями должны быть цари» и «близкие должны причинять страдания друг другу». Дело, скорее, в том, что царская власть — это параллель отцовской власти в патриархальной семье. Трагедия описывает эксцессы этой неограниченной власти и свободы властвовать. Поэтому и у Хардина получается свободно переключать регистры и с вопросов о провалах государственной политики в области защиты окружающей среды переходить к вопросам провалов семей в области ограничения рождаемости. Сочетание способности к размножению и социальной стабильности дало в руки семьям такую власть (или, если угодно, «биовласть»), которая должна быть ограничена не меньше, чем власть государства.

II. Рассмотрение двух альтернативных решений и постулирование их неудовлетворительности.

Помимо предлагаемых мер по ограничению рождаемости, Хардин рассматривает еще два варианта. Первый из них — воззвание к совести. Но тогда, пишет Хардин, старая трагедия общественного дополнится другой: по его мнению, социальная ответственность как положительное качество и детородный пыл (*desire for children*) как отрицательное противоречат друг другу, и такая система произведет негативный отбор. Этот сюжет ляжет потом в завязку фильма «Идиократия»: социально ответственные люди оставят мало потомков, а безответственные — много. И так как Хардин считает эти характеристики наследуемыми, то количество хороших людей, *Homo contrascipiens*, будет стремиться к нулю, а плохих *Homo progenivitus* — бесконтрольно расти.

Другой вариант, о котором он оговаривается, хотя

и не называет прямо, — возвращение к естественному состоянию.

Если бы каждая семья могла полагаться только на собственные ресурсы; если бы дети непредусмотрительных родителей умирали от голода; если бы, значит, чрезмерное размножение само несло «наказание» зародышевой линии — тогда бы не было общественного интереса в контроле за размножением в семьях. Но наше общество глубоко привержено государству всеобщего благосостояния (Hardin 1968. P. 1246).

Хардин — гоббсианец: естественное состояние он сравнивает с общественными ресурсами, правом всех на все, а гражданское состояние — с ограничениями.

У нас, к сожалению, нет возможности рассмотреть здесь импликации этого «наше общество» и следствий выводов Хардина для международной политики, где в отсутствие суверенной монополии на насилие царит естественное состояние, а идеал взаимного принуждения, основанного на взаимном согласии, вряд ли выполним. Поэтому вернемся к поставленному ранее вопросу. Если трагедия пастухов подобна «Убийству Гонзаго», то как же так вышло, что она популярнее того целого, в которое включена? Что обеспечивает ей эту популярность и почему она с трудом trickles down на трагедию человечества в целом?

У меня такой ответ на этот вопрос: трагедия пастухов, несмотря на свои более скромные ставки, более правдоподобна. Ведь в чем заключается пресловутая «трагедия общин» у скотоводов? В том, что их пастбище эродировано, их скот голодает и они не могут извлечь максимальную выгоду из его продажи. В то же время последствия чрезмерного роста населения Земли, даже те сугубо экологические или калорийные, о которых пишет Хардин, гораздо страшнее, а ведь

еще он забывает о возможных войнах, массовых миграциях народов и так далее.

Так вот, эта трагедия перенаселения неправдоподобна. По замечанию Жерара Женетта, «правдоподобное повествование — это повествование, в котором события соотносятся как примеры или частные случаи с набором максим, полагаемых верными аудиторией, к которой оно обращено; однако эти максимы, именно потому, что они общеприняты, чаще всего остаются имплицитными» (Женетт 1998. С. 303). Мы готовы принять, что пастухи действуют как экономически рациональные изолированные друг от друга акторы — мы понимаем, что это требование игры, можем сравнить с другими текстами подобного жанра (той же дилеммой заключенного) и поэтому не имеем ничего против утверждения, что «следует ожидать, что каждый пастух попытается содержать как можно больше стада на общинных землях». Однако затем Хардин полагается на нарративную инерцию: что, приняв скрытые послышки одной ситуации, мы автоматически перенесем свое это принятие на другую. Имплицитность посылок играет дурную шутку: они выгодны в краткосрочной перспективе, но не в долгосрочной: мы не замечаем противоречия, но наш мозг замечает. Ведь пастушья метафора не имеет никакого смысла по отношению к семьям. Шесть коров или овец — это, разумеется, в три раза выгоднее, чем две; но никто не скажет, что родителям в восемь раз выгоднее иметь не одного ребенка, а восемь; вряд ли Хардин имел в виду торговлю органами. Заявление, что каждый человек, если он экономически рационален, стремится иметь максимально возможное число детей — чистый абсурд. В некотором смысле родители полностью противоположны пастухам: они приватизируют издержки и распределяют прибыль, это, если хотите, «комедия общин». Если поставить под вопрос это навязываемое инерцией метафо-

ры равенство «родители = пастухи, дети = скот», то откроется слабость логики Хардина. А раз так, то падение посылки приведет к падению вывода: действительно ли проблема перенаселения является проблемой без технического решения? Действительно ли ради этого стоит отменять всеобщую декларацию прав человека?

По всей видимости, Хардин знал об этой проблеме, потому что предлагает еще два способа обосновать поведение родителей. О первом из них я уже говорил — наследуемое «желание детей», которое также, возможно, связано с «общими ресурсами в вопросах удовольствия». Не очень правдоподобно и технически решаемо. Интересно другое: «что в государстве всеобщего благосостояния следует нам делать с семьей, религией, расой или классом... которые используют чрезмерное размножение как политику защиты собственного возвышения?» (Hardin 1968. P. 1246). Надеюсь, будет не слишком недобросовестно интерпретировать этот момент, тем более опираясь на биографию автора, как антимигрантский выпад. Теперь все встало на свои места: если мы примем, с поправкой на Америку бо-х, стереотип «мигранты живут на детские пособия», то это объяснит, почему чем больше детей, тем больше выгода. Не забудем и про предлагаемые на примере национальных парков способы решения проблемы общих ресурсов: аукцион, достоинства и заслуги, лотерея, очередь. А также про то, в каких именно частях света в то время население росло быстрее всего вкуче с намеками на наследуемую природу этой скорости. Вся эта проблематизация самого существования людей в странах третьего мира заставляет задуматься о том, не является ли идея контроля роста численности населения ради экологии прикрытием для идеи контроля роста численности конкретного населения или по крайней мере не была ли эта последняя пронесена контрабандой.

Итого: трагедия общественного в том виде трагедии пастухов, каком ее Хардин позаимствовал у Ллойда, является хорошей в жанровом смысле трагедией и Хардину удастся дополнить ее жанрово уместными нарративными элементами. Однако его собственный сюжет, трагедия роста популяции, слишком отличается по своим посылкам и потому неправдоподобен.

Литература и источники

- Аристотель* (1983). Сочинения: в 4 т. Т. 4. М.: Мысль.
- Барт Р.* (2008). Нулевая степень письма. М.: Академический проект.
- Женетт Ж.* (1998). Фигуры: в 2 т. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых.
- Интигринова Т.* (2011). Права собственности на пастбищные угодья: проблемы, дискуссии, опыт. М.: Издательство Института Гайдара.
- Рансьер Ж.* (2016). Понятие анахронизма и истина историка // Социология власти. № 28 (2). С. 203–223.
- Шекспир У.* (1958). Полное собрание сочинений: в 8 т. Т. 3. М.: Искусство.
- Эсхил* (1989). Трагедии. М.: Наука.
- Ярхо В.* (2000). Древнегреческая литература: собрание трудов. Трагедия. М.: Лабиринт.
- Hardin G.* (1968). The Tragedy of the Commons // Science. Vol. 162. No. 3859. P. 1243–1248.
- Ostrom E.* (1990). Governing the commons: the evolution of institutions for collective action. Cambridge: Cambridge University Press.
- Walker P.* (2009). From 'Tragedy' to Commons: How Hardin's Mistake Might Save the World // Journal of Natural Resources Policy Research. Vol. 1. No. 3. P. 283–286.

WHAT IS TRAGIC IN “THE TRAGEDY OF THE COMMONS”?

ALEXANDER NICOLAEV (e-mail: a.v.nicolaev@gmail.com). Saint Petersburg State University.

G. Hardin's article "The Tragedy of the Commons" (1968) is analyzed as a tragedy from the point of view of the poetics, and the rhetoric of its arguments is studied. We try to demonstrate how the weakness of the logic that connects different steps of Hardin's argumentation is compensated by using the tragedy's genre conventions, thanks to which the author's conclusions seem to necessarily follow their premises. This seeming necessity is connected to our knowledge of the "correct", i. e. plausible for a tragedy way of unfolding of the plot. This allows us to explain certain peculiarities of the reception of Hardin's work.

KEYWORDS: tragedy of the commons, rhetoric of economics.

Искусство
как индустрия
и бизнес



Искусство как бизнес, или Что есть искусство

Алексей Парыгин

ПАРЫГИН АЛЕКСЕЙ БОРИСОВИЧ (e-mail: al.parygin@gmail.com), художник, кандидат искусствоведения, доцент кафедры графики Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена (Санкт-Петербург, Россия).

Статья рассматривает два арт-проекта, реализованные автором на рубеже XX–XXI веков в России: «Созерцание денег», «Искусство — это Бизнес». Излагаются основные мотивы создания и направленность перформанса «312/20» (2001), проводится пластическая и смысловая параллель с триптихом Казимира Малевича «Черный квадрат», «Черный крест», «Черный круг» (1915). Обозначается и анализируется мотивация и опыт Йозефа Бойса и Энди Уорхола, обращавшихся к теме денег и коммерциализации искусства. Апеллируя к социологическому исследованию Кэтлин Вос, автор делает заключение о том, что в современном социуме деньги стали замещающим религию и Бога началом.

Ключевые слова: арт-бизнес, арт-объект, деньги, искусство как бизнес, Йозеф Бойс, концептуализм, Малевич, медитация, неофутуризм, неодадаизм, перформанс, постмодернизм, русское искусство, социокультура, современное искусство, созерцание денег, социальная философия, социальная психология, Энди Уорхол.

Бизнес — это следующая ступень после Искусства. Я начинал как коммерческий художник и хочу закончить как бизнес-художник. После того как я занимался тем, что называется искусством, я подался в бизнес-искусство. Я хочу быть Бизнесменом Искусства или Бизнес-Художником. Успех в бизнесе — самый притя-

гательный вид искусства. В эпоху хиппи все принижали идею бизнеса, говорили: «Деньги — это плохо» или «Работать — плохо», но зарабатывание денег — это искусство и работа — это искусство, а хороший бизнес — лучшее искусство (Уорхол 2002. С. 31).

Деньги, как и искусство в современном мире уже давно являются понятиями относительными, скорее умозрительными, нежели материальными. Деньги, не обеспеченные материальным наполнением, искусство, не имеющее сколько-нибудь объективных ценностных критериев. Вспыхнувшая сравнительно недавно мода на NFT-Art, с последовавшим взлетом цен на подобный товар, расчет за который часто происходит в виртуальной валюте, только еще больше подчеркивает иллюзорность обеих систем.

В 1996 году я задумал проект, получивший название «Созерцание денег», и начал над ним работать. Реальные, находившиеся на тот момент в обороте деньги стали предметом моего социально-философского исследования. Деньги (монеты и купюры) как материал художника и деньги как абстрактная идея. Меня интересовала архетипическая ментальность и экзистенциальность денег как всеобщего эквивалента и вождельенной мечты. Одна из задач — препарирование коллективного бессознательного образа денег.

Основная работа над проектом приходится на 1997–1998 годы. Его материальной основой стал цикл арт-объектов, сделанных с использованием монет и купюр Банка России, находившихся на тот момент в реальном денежном обороте. Объекты задумывались как самодостаточные части модульных структур с возможностью, в зависимости от конкретной экспозиционной задачи, вариативного комбинирования при показе.

Квадрат, круг, треугольник — простые геометрические фигуры, выбранные в качестве матрицы для монтажа коллажей, были программно предсказуе-

мы и безальтернативны, как идеальные медитативные формы.

В процессе работы сразу срезонировала явная визуальная параллель с супрематическим триптихом Казимира Малевича, впервые экспонировавшимся в декабре 1915 — январе 1916 года на Последней футуристической выставке картин «0,10» в Петрограде. Кроме знаменитого «Черного квадрата», триптих составляли «Черный крест» и «Черный круг».

Неосознанно, но явно проявившаяся ассоциация с нулем формы и иконой русского авангарда сама по себе стала программной частью проекта. При этом пластическое решение намеренно было дано мной не в лоб, как буквальная цитата, а опосредованно. «Черный квадрат», ставший одной из поворотных точек в истории искусства XX века и почти сразу превратившийся в чистую идею и манифест о самом себе, явился обязательным дорожным указателем для более точного обозначения направления очередного тектонического сдвига в том, что носит сейчас имя искусство.

Главным семантическим элементом этого проекта стали деньги. При этом категорически неточно будет трактовать его суть и направленность как банальную критику нового постсоветского общества и буржуазных ценностей вообще, поверхностно объясняя ее демонстрацией социуму истинных идеалов и заикленности на выгоде, в неизбывном стремлении обставить самого Гермеса.

Идея проекта родилась закономерно и ненавязчиво, материализовавшись буквально из воздуха времени второй половины 90-х годов. К 1997 году коллективное бессознательное среднестатистического человека еще блуждало в постсоветской тьме. В воздухе еще носились рудименты патетической и смутной идеи будущего, как рая для всех и каждого. Популизм воспринимался как романтизм.

Фон: денег в стране становилось все больше, при этом они быстро обесценивались, что на первый взгляд стало удачным мотивирующим нойз-саундом для «Созерцания денег», как вагнеровский «Полет валькирий» в «Апокалипсисе сегодня» у Копполы. Буханка хлеба стоила к концу 1997 года в районе 3000–5500 рублей. Экономике лихорадило. Закономерно, что вскоре, уже в середине следующего 1998 года, обвал производства привел Россию к глубочайшему экономическому кризису.

При этом меня больше интересовала не экономика, а искусство, не частное, а целое, не случайное, а типическое (сюжетная линия — литературная сторона в виде комментария — не интересовала вовсе). *Архетипическое*, тотемы и знаки как коммуникативная составляющая современного социума — тема, которая привлекала меня давно, в самых различных проявлениях и аспектах. Искусство как форма коммуникации, как язык.

В 1997 году были сделаны 13 станковых вещей. Первая группа работ включает в себя три одинаковые по размерам квадратные формы: «Знак — Квадрат I», «Знак — Квадрат II», «Знак — Крест» (383 × 383 × 25 мм, каждый), одну круглую: «Знак — Круг» (Ø 400 × 25 мм) и одну треугольную: «Знак — Треугольник» (430 × 430 × 420 × 25 мм). Вторая группа — три дополняющие друг друга формы: «Знак — Большой квадрат» (585 × 585 × 15 мм), «Знак — Большой круг» (Ø 585 × 15 мм) и «Знак — Большой треугольник» (670 × 670 × 645 × 15 мм). Еще одна серия объединяет пять композиций с купюрами (подрамник, мешковина, смонтированная на бумагу, белила, акварель, кисть, окрашивание, купюры номиналом 100 и 200 рублей).

Три базовые геометрические фигуры: круг, квадрат и треугольник, фрактально заполненные ритмическими структурами из монет или купюр, а точнее знака-

ми, известными каждому, всеобщим эквивалентом. Объекты для медитации подобные минималистичным тантрическим картинам из старой Индии.

Отдельно напишу о композиции, сделанной одной из первых и получившей программное название — «Созерцание денег» (1000×1000×25 мм). По композиционной структуре она более других соответствует образу «Квадрата» Малевича, который, в свою очередь, как визуальный знак, апеллирует к христианской традиции иконописных досок.

Первые работы из проекта экспонировались в январе 1998 года в ЦВЗ «Манеж» (СПб), на выставке «Петербург-97», затем там же на «Фестивале экспериментальных искусств и перформанса» (1998).

К 2000 году проект получил продолжение в концепции «Искусство — это бизнес / Бизнес — это искусство», его основой стал перформанс «312/20», впервые публично показанный 21 января 2001 года в программе перформансов на ежегодно проходившем в те годы «Фестивале Петербург», ЦВЗ «Манеж» (СПб).

В аутентичном варианте текст к перформансу «312/20», распевно исполняемый в течение 20 минут на два голоса (высокий женский и низкий мужской), состоит из 312 ритмически повторяющихся строк, которые в процессе озвучивания превращаются в закольцованную дадаистскую мантру. Основным исполнителем перформанса был я сам, а помощник каждый раз подбирал разных.

Сценография процесса выглядела так: я и моя партнерша по представлению находились друг напротив друга на расстоянии примерно трех метров. В процессе чтения текста стоя с поднятыми и чуть разведенными в стороны прямыми руками (ладонями наружу), постепенно поднимали их вверх, в стилизованном жесте традиционной заступнической молитвы, иконографически отсылающем к классическому

образу Одигитрии. Ровно посередине, между нами, дымился фимиам в виде пучка индийских палочек. Белесая струйка сладковатого дыма медленно тянулась к потолку Манежа, подчеркивая сакральность многократно повторяемой двухголосой осанны: Искусство — это Бизнес; Бизнес — это Искусство. Искусство — это бизнес; Бизнес — это Искусство. Искусство — это Бизнес; Бизнес — это Искусство. Искусство — это Бизнес; Бизнес — это Искусство. Искусство — это Бизнес; Бизнес — это Искусство. Искусство — это Бизнес; Бизнес — это Искусство. Искусство — это Бизнес; Бизнес — это Искусство. Искусство — это Бизнес; Бизнес — это Искусство. Искусство — это Бизнес; Бизнес — это Искусство. Искусство — это Бизнес; Бизнес — это Искусство. Ритмично и монотонно.

Где-то на десятой минуте речитатива я зафиксировал периферическим зрением, что значительная часть окружавшей нас публики впала в транс, совершая характерные гипнотически-конвульсивные движения руками, ногами и всем телом. Это был настоящий psychedelic rock с непременным метафизическим оргазмом и катарсисом в завершающей части.

Абсурдность происходившего подчеркивала группа девушек-статисток (тоже моих студенток), которые на фоне перформанса с серьезными лицами проводили соцопрос посетителей выставочного зала, включавший в себя серию дилемм, основным мотивом которых было *to be, or not to be, that is the question...*, но про искусство.

Что есть искусство? Каково его назначение, функции, границы и прочее. При этом была проведена и визуально-мотивирующая подготовка: все ближайшие фризмы были заранее оклеены узкими многометровыми бумажными лентами с многократно повторяющимся слоганом «Искусство — это Бизнес. Бизнес — это Искусство». Тут же за символическую плату вновь по-

священные приверженцы культа «Созерцания денег» могли купить брошюру «312/20», на двенадцати страницах которой в 312 строфах воспроизведен полный текст перформанса.

Мне было важно создать объемное действие, воспринимаемое в разных смысловых и эмоциональных плоскостях.

Перформанс провоцировал обывателя к попытке размышления о том, чем на самом деле является искусство в современном социуме. Коммерческая целесообразность — бог и основной двигатель для продвижения художника и его искусства. При этом самодостаточность маркетинговых стратегий усиливается пропорционально осознанию исчерпанности языковых возможностей искусства.

Искусство — это Бизнес; Бизнес — это Искусство. Искусство — это Бизнес; Бизнес — это Искусство. Искусство — это бизнес; Бизнес — это Искусство. Искусство — это Бизнес; Бизнес — это Искусство. Искусство — это Бизнес; Бизнес — это Искусство. Искусство — это Бизнес; Бизнес — это Искусство... Логичная, однообразно повторяемая формула обесмысливается, постепенно становясь набором звуков, лишаясь какой-либо конкретной умозрительной нагрузки. Вербальный лейтмотив изменяет изначально заявленную как безусловную данность направленность действия. Место лозунга и марша занимает психоделический рэп. Искусство — это бизнес, но становясь утилитарным и плоским, коммерческим и прикладным оно способно, как саморазрушающий себя огнем феникс восстать из пепла, переплавиться и переродиться в нечто совершенно иное, наполненное новой живой энергией.

Любопытно, что 2000 году я еще не имел информации о близком по поднимаемой проблематике проекте — «Kunst = Kapital», осуществлявшемся Йозефом Бойсом в конце 1970-х годов. На купюрах различно-

го достоинства простым черным маркером Бойс писал незамысловатую формулу «Искусство = Капитал» и ставил свой автограф.

Следуя логике современного арт-мира, Deutsche Mark таким образом превращались в авторизированный объект искусства (впрочем, лишенный сертификата подлинности). При этом художник был истинным интернационалистом, апроприируя своей подписью не только германские деньги, но и польский злотый, итальянскую лиру, североамериканский доллар и т. д.

Впоследствии художник выпустил серию шелкографских листов с этим слоганом, несколько позже вышла и книга авторских комментариев (Beuys 1992). Подобные артефакты можно купить теперь по цене арт-объекта с оригинальной подписью Бойса. Например, купюру 10 DM (1979, 6,5×13 см) по скромной аукционной цене 3600 € (Эстимейт: 2200 €) (Lempertz/Auction 930, 05.12.2008) или банкноту 20 австрийских шиллингов (1979, 6,5×13,2 см), предлагаемую всем интересующимся за 9500 €.

Как представляется, такая форма коммерциализации искусства является наиболее честной.

В 2006 году американский экономист, профессор Кэтлин Вос, исследователь в области поведенческой экономики и социальной психологии, инициировала ряд опытов по изучению ментального воздействия денег на личность человека (Zhou, Vohs 2009. P. 700–706).

Изучив и проанализировав реакции нескольких сотен добровольцев, группа ученых пришла к выводу: созерцание денежных знаков меняет поведенческие характеристики. В опытах Вос использовались как реальные банкноты, так и изображения валют. Реципиенты, находившиеся в непосредственном зрительном контакте с денежными знаками, были готовы выполнять сложную и тяжелую работу, справлялись

с ней быстрее обычного, при этом сохраняя оптимистичный настрой. Не только созерцание, но и сама мысль о деньгах, даже просто идея присутствия денег, способствовала повышению результативности работы (Vohs, Mead 2006. P. 1154–1156).

Простой эксперимент показал, что в современном социуме место Бога давно заняли Деньги, одной умозрительной идеей своего присутствия, дарующие любовь и опору, и веру в жизнь вечную. Основополагающий аспект в моем исследовании феномена объекта поклонения миллиардов людей. Проекты «Созерцание денег» и «Искусство — это Бизнес» впервые представили средствами искусства Деньги как новую Божественную сущность.

Литература и источники

- Уорхол Э. (2002). *Философия Энди Уорхола (От А к Б и наоборот)*. М.: Изд. Д. Аронов.
- Beuys J. (1992). *Kunst = Kapital: Achberger Vorträge. Wangen im Allgäu: FIU-Verlag.*
- Lempertz / Auction 930, Contemporary Art and Photography, 05.12.2008–00:00, Cologne.
- Vohs K. D., Mead N. L., Goode M. R. (2006). The psychological consequences of money // *Science*. Vol. 314. No. 5802. P. 1154–1156.
- Zhou X., Vohs K. D., Baumeister R. F. (2009). The symbolic power of money: Reminders of money alter social distress and physical pain // *Psychological Science*. Vol. 20. No. 6. P. 700–706.

ART AS A BUSINESS OR WHAT IS ART?

ALEXEY PARYGIN (e-mail: al.parygin@gmail.com). Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg, Russia).

The article considers two art projects implemented by the author at the turn of the 20th-21st centuries. in Russia: "Contemplation of mon-

ey”, “Art is Business”. The main motives for the creation and direction of the performance “312/20” (2001) are outlined, a plastic and semantic parallel is drawn with Kazimir Malevich’s triptych “Black Square”, “Black Cross”, “Black Circle” (1915). The motivation and experience of Joseph Beuys and Andy Warhol, who addressed the topic of money and the commercialization of art, are identified and analyzed. Referring to the sociological research of Kathleen Vos, the author concludes that in modern society money has become a substitute for religion and God.

KEYWORDS: art business, art object, art as a business, Andy Warhole, contemplation of money, sociocultural, social psychology, contemporary art, social philosophy, conceptualism, Malevich, meditation, Kunst = Kapital, money, neo-futurism, neo-dada, performance, post-modernism, Russian art, Joseph Beuys.

Was Arnold Hauser Right that Economics Decisively Determines the Creation of Fine Art?

John A. Taylor

JOHN A. TAYLOR (e-mail: taylor@smolny.org). PhD in History, Associate Professor, Department of Theory and Methodology for Teaching Arts and Humanities Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

According to Arnold Hauser, the social class which controls the means of production also determines the style and content of artistic creation. That was only partly right as the greatest artists possess an inborn genius which guides them in their creative work and which makes them independent of financial considerations. By contrast, lesser talents were often guided by their circumstances, and economic considerations were foremost among them. The main fault in Hauser's analysis was not his use of Marxist theory but instead his dependence on Adam Smith's ideas. If Hauser had separated art into first rate and second rate, then he could have called his book *The Social History of Second Rate Art*, and he would have been largely correct.

KEYWORDS: Arnold Hauser, Social History of Art, Karl Marx, Adam Smith.

Great wits are sure to madness near allied,
And thin partitions do their bounds divide.

John Dryden, *Absalom and Achitophel*.
Part I. Line 163.

The twentieth-century Hungarian art historian Arnold Hauser was a famous commentator about the connection between fine art and economics. Hauser was a Marxist who argued that economic considerations were decisive in the

history of fine art. Artistic style reflected changes in the ownership of the means of production. This essay argues that Hauser was right but only partly right. On the one hand, fine art of the second grade may be and often is highly responsive to economic conditions. By contrast, the creation of fine art at its highest level depends not upon economics but upon inborn genius. Geniuses are notoriously idiosyncratic, and the price of their work often becomes high only long after their deaths. Take as an example Hauser's discussion of nineteenth-century French literature. The great French novelists of that age earned huge sums from their works, he said, and these writers created a literary tradition determined by the vast numbers of those customers who paid for books. By contrast, Hauser said, French writers of the eighteenth-century depended on patronage from the great (Hauser, 1993).

Hauser was partly right. What he said about nineteenth-century French literature was all largely true so far as it went. While what Hauser said was true enough, yet his account of French literature was also partial, not complete. It minimized the importance of people who did not fit Hauser's Marxist argument. Take Arthur Rimbaud, a great poet, one the greatest French poets of his age, certainly one of the greatest French symbolist poets of all time, and one whose talent was entirely free from any taint of commerce. By irony, Rimbaud did go into trade later in life, and by that time he had quit writing poetry.

The connection of Hauser to Marx was clear enough, but Marx was not the problem. The real issue with what Hauser said about art was Adam Smith theory that the division of labor accounted alone for the increase in skill which Smith saw everywhere in the products of laboring men and women. According to Smith, human skill is what economists call fungible. Smith said that young children were all pretty much alike, and all were of about the same ability. What made a philosopher differ from a street por-

ter in later life was not innate ability but instead education and long habit. Writing in the two final paragraphs of the second chapter of the first book of *The Wealth of Nations*, Smith defined all this very well. If you read Hauser, you should first read these two paragraphs by Smith, and you should ask yourself whether they are true (Smith, 1937. P. 15–16).

Isaac Disraeli suggested a solution, but before we go further in our discussion of labor and skill, let us first borrow two words, *ars* and *scientia*, from the Latin language. These two words were the origin of the English words art and science, but the Latin words differ significantly in their meanings from their English derivatives. To understand Smith, and Hauser too, we need the Latin. *Ars* means technique, the skill in the hand. The French say that to bake bread you have to put your hands in the dough. You can learn to bake bread only by kneading the dough yourself, only by feeling it in your own hands. As someone who used to bake bread, I testify to the truth of this adage. *Scientia est potentia* was a saying attributed to Sir Francis Bacon. “Knowledge is power” is the usual English translation. Knowledge makes you potent. *Scientia* means intellectual knowledge. *Scientia* is often imparted by verbal instruction while *ars* is not so often imparted by verbal instruction. You learn *scientia* or intellectual knowledge in large part by listening, observing, understanding.

So there is my argument. Hauser was partly right, and he was so because he followed Smith who was right about *scientia*. Education imparts *scientia*, and habit perfects it. No child is born with it. Economic factors decisively determine how much of it a person receives, and economic factors therefore determine the production of second-rate artistic work, but Hauser was also partly wrong because Smith was right about *scientia* but wrong about *ars* or wrong to leave out *ars*. Practice and long habit can make almost any child able to play the piano, but practice and

habit cannot make someone into Ignacy Jan Paderewski or Arthur Rubinstein. My argument is simple. Hauser should have rewritten his book as *The Social History of Second-Rate Art*. Economic factors do not decisively determine the creation of the greatest works of art. At its highest levels, artistic skill must be inborn, and it is genius. It exists, but it is rare. This argument follows Isaac Disraeli (Disraeli, 1850).

We can easily disprove Smith's argument about the rough equality of ability among young children. There are many such stories. Let us take two from the field of mathematics. Isaac Newton comes first to mind. When he was a young child, his mother sent him to study with the local schoolmaster who told her that her son had great gifts and should be sent to university. She said no, but the schoolmaster insisted, and the boy went to Trinity College at Cambridge University. There his great gifts were quickly recognized despite his youth, and eventually he rose to great prominence. Carl Friedrich Gauss was another mathematical genius whose supreme abilities revealed themselves clearly even when he was still a very young child. He was born to middling parents, the mother illiterate and the father a petty official. When he was only three years old, the boy corrected one of his father's calculations, and the child's genius was so apparent that it attracted the attention and generous patronage of the duke of Brunswick within whose dominions he was born.

Yes, of course, *ars* — skill or technique — can be learned and improved — and at a mediocre level it can even be created — by practice. You learn *ars* by doing not by talking. Baking bread is an example, riding a bicycle is another one. You can learn and you can improve, but you become great only if you have inborn skill. As Aristotle said, it is of God we live, but it is of ourselves that we live well.

Do the means of economic production determine styles of art? Was Arnold Hauser right? I strongly recommend a

careful reading of the two paragraphs which I cited from Adam Smith's *Wealth of Nations*. Compare what Smith said with the examples of genius which I cited or with those which were cited by Isaac Disraeli.

References

- Disraeli I.* (1850). *Literary Character of Men of Genius Drawn from Their Own Feelings and Confessions*, edited by his son the earl of Beaconsfield. London: Warne.
- Hauser A.* (1993). *The Social History of Art*, Volume IV. London: Routledge.
- Smith A.* (1937). *An Inquiry into the Nature and Cause of the Wealth of Nations*. New York: Modern Library.

Памятники культуры: стимулы к возвращению в экономический оборот

Валерий Федоров

Федоров Валерий Петрович (e-mail: valpetrfed@gmail.com), доктор экономических наук, доцент кафедры экономики и финансов Одинцовского филиала Московского государственного института международных отношений (университета) МИД России (Одинцово, Россия).

В статье анализируется ситуация с памятниками культуры (объекты культурного наследия (ОКН) с точки зрения возможности и способов их включения в экономический оборот. Отмечается, что проблема экономически целесообразного использования памятников культуры пока не находит адекватного решения. В стране зарегистрирован значительный корпус таких объектов, но значимая его доля находится в неудовлетворительном физическом состоянии. В качестве финансового источника для реставрации и/или реновации ОКН, а также стимула для уточнения категории памятников автор предлагает введение по ним отрицательных ставок налога на имущество, дифференцированных по категориям объектов.

Ключевые слова: культурное наследие, памятники культуры, туризм, бюджет, стимулы, налог на имущество.

Памятники культуры (по действующему законодательству — объекты культурного наследия (далее — ОКН) можно рассматривать с разных точек зрения. С одной стороны, они являются материальными компонентами памяти народа, и с этой точки зрения являются бесценным национальным достоянием. С другой стороны, они являются обычными вещественными

объектами и подвержены естественному воздействию времени: они стареют, ветшают, разрушаются. И поддержание их в адекватном состоянии требует организации экономически рационального процесса их содержания, реновации и, в предельном случае, реставрации. С почина французского архитектора XIX века Эжена Виолле-ле-Дюка стартовала как практика архитектурной реставрации, так и дискуссия о ее духе и букве, но до сих пор дилемма исторической аутентичности и экономической целесообразности восстановления памятников продолжает быть трудноразрешимым ребусом для всех причастных.

Безусловно, далеко не всем памятникам уготована тяжелая судьба. Каждая страна имеет объекты, которые являются предметом ее национальной гордости и содержатся в идеальном состоянии. Гораздо более неопределенной является судьба объектов условно «второго» ряда, существование которых должно приспособливаться к изменениям в экономике и культуре страны, которые должны модернизироваться, одновременно сохраняя свое историческое «лицо». Этот процесс противоречив сам по себе, но он становится многократно разрушительнее, если сопровождается отчуждением прав собственности на объекты и их тотальной национализацией, как это имело место в России XX века. В результате в нашей стране сложилась ситуация в чем-то типичная для всего мира, но многократно усиленная годами равнодушного пренебрежения состоянием целых пластов материальной культуры, прежде всего объектами храмовой архитектуры и частными домовладениями. Поэтому для России проблема возвращения ОКН в экономический оборот — это очень часто проблема реставрации здания со 100-процентным износом или даже восстановление его из руин. В связи с этим обстоятельством возникает вопрос: а каков экономический смысл этих потенциальных затрат?

Ответ на этот вопрос, скорее всего, может быть следующим. Желание сохранить и/или восстановить памятники имеет очевидный экономический смысл как материальная основа туристической отрасли. Последней нужны артефакты. Безусловно, уникальные памятники национального уровня будут сохраняться безотносительно уровня затрат. Но вот эффективность возвращения в экономический оборот памятников условного «второго ряда» не выглядит очевидной. В отдельных случаях (например, центральные районы крупных городов, особенно столиц) счастливая судьба памятников определяется удачной с экономической точки зрения локацией объекта. Но в большинстве случаев обоснование экономической эффективности реставрации не выдерживает рациональной критики. Оно вынуждено опираться на условные аргументы, которые не могут быть универсально применены к любой территории и, как правило, предполагают окупаемость в сроки, тяготеющие к бесконечности. В этой ситуации федеральная власть сочла необходимым не пускать ситуацию на самотек, а сформулировать общенациональную политику, стержнем которой стало привлечение внимания, в том числе и административного давления, к ОКН посредством поощрения внутреннего туризма. Этот политический тренд стал реальностью буквально сразу, как страна перешла к экономическому росту после рыночных реформ 90-х годов.

В 2002 году был принят Федеральный закон № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры народов Российской Федерации)», который принципиально модернизировал нормативное регулирование в этой сфере. Развитие внутреннего туризма было отнесено к приоритетам, а сами ОКН были охарактеризованы как уникальная ценность (преамбула ФЗ). Уже в первой статье закона было введено понятие Единого государственно-

го реестра ОКН* и установлены общие принципы государственной охраны. Этот закон был сориентирован на адаптацию российской практики к глобальному стандарту, принятому для всемирного наследия ЮНЕСКО. Впервые объектом регулирования стали не только сам объект, но и ансамбли и территории вокруг него. Зонирование стало предусматривать выделение не только территории ОКН, но и зоны охраны ОКН и его защитной зоны (Ст. 7). Была сформулирована триединая задача: сохранение, использование и популяризация. Наряду с локальным зонированием стало допустимым присвоение охранного статуса значительным территориям, выделение таких комплексных памятников, как историческое поселение и историко-культурный заповедник (Ст. 3).

Важной нормой закона стала дифференциация статуса ОКН с точки зрения прав владения и пользования. Наряду с выделением особо ценных объектов закон допустил выделение объектов, допустимых к приватизации и к сдаче в аренду (в том числе на льготных условиях) (Ст. 14). Последняя норма была прямо направлена на тот сегмент памятников, который находился (и находится) в неудовлетворительном состоянии.

Два десятилетия, прошедшие после принятия Федерального закона 73-ФЗ от 2002 года, не сформировали единообразной картины с ОКН в Российской Федерации. Наряду с заметно положительной динамикой по ряду территорий следует отметить, что общая ситуация — особенно в провинции — осталась тяжелой.

* По данным ЕГР, на учете состоит 147 тысяч ОКН, из которых приблизительно по 50% приходится на федеральный и региональный уровни власти при мизерном количестве (2%) памятников местного значения. URL: <https://opendata.mkrf.ru/opendata/7705851331-egrkn/> (дата обращения: 30.09.2022).

В целом значительный корпус ОКН продолжает деградировать. Сопряжение восстановления памятников культуры с процессом поощрения внутреннего туризма очень неравномерно проявилось на территории страны. Там, где наблюдался туристический бум при ограниченном количестве ОКН в сопоставлении с бюджетным потенциалом (например, Татарстан, Подмосковье), результат вполне удовлетворительный. Но значительная часть территории не получила достаточного туристического потока. Соответственно, и эффективная бизнес-модель пока не сложилась.

Даже для относительно успешных территорий надо различать две стадии развития процесса вовлечения ОКН в экономический оборот. Сначала, что вполне естественно, работают административные стимулы, когда органы власти всех уровней вынуждены демонстрировать исполнительскую дисциплину и реставрировать ряд памятников или их ансамблей. Об экономическом смысле этих мероприятий следует говорить только постольку-поскольку. Но административный импульс неизбежно имеет тенденцию к затуханию. И вот здесь важно появление «второй волны», инспирированной уже экономическими мотивами, когда рост туристической отрасли и связанной с ней сферы услуг подскажет необходимость дальнейших решений по расширению круга ОКН, которые будут возвращаться в экономический оборот. И вот на этой стадии разговор об эффективности предлагаемой бизнес-модели станет критически важным.

Ключевая проблема — степень аутентичности реставрации. С одной стороны, объекту должно быть возвращено его историческое состояние. С другой стороны, он должен быть модернизирован до состояния целесообразности его текущего и будущего использования по новому назначению. Эти требования внутренне противоречивы. Если взять для примера мар-

гинальные случаи, то много ли найдется объектов, которые, будучи возвращены в абсолютно исходное состояние и в таком виде музеефицированы, способны генерировать финансовый поток, который обеспечит окупаемость их реставрации? Скорее всего, таких найдутся единицы. А массовым явлением должна стать существенная модернизация объектов при сохранении приемлемой степени аутентичности. Устанавливать ее должна, прежде всего, разумная законодательная процедура категоризации памятников. Но не менее важно сформировать соответствующую систему экономических стимулов. Иными словами, все акторы этой процедуры должны быть заинтересованы в существовании памятников, но оптимального уровня категоричности и обеспеченных соответствующим этому уровнем охраны.

Какого рода особенности законодательной практики можно было бы назвать проблемными?

Во-первых, это приоритизация выявления, регистрации и учета памятников, при которой собственно охрана и реставрация проблемных объектов отодвигается на второй план.

Во-вторых, гипертрофия борьбы за «федеральный рубль», когда региональная или ведомственная регистрация становится предпосылкой для последующего вероятного финансирования из бюджета. Косвенно надежда на федеральное финансирование стимулировала регистрационную активность и лоббирование «возгонки» статуса ОКН.

В-третьих, недостаточность стимулов частного финансирования ОКН. Сегодня уже очевидно, что даже льготная аренда не является достаточным стимулом. Речь может и должна идти о приватизации, ибо только право собственности может рассматриваться в качестве достаточного статуса объекта, требующего значительных инвестиций для реставрации.

В-четвертых, приоритет, отданный комплексности, а не сохранению критических элементов ОКН. Стратегически ориентация на формирование комплексов памятников понятна и оправданна, но тактически мы несем невосполнимые такие потери объектов, которые «обесценивают» исторические территории и не могут быть ничем восполнены.

В-пятых, два прошедших десятилетия еще раз подтвердили очевидную истину, что присвоение правового статуса памятника не гарантирует физическую сохранность объекта. Государственная охрана успешно препятствует хозяйственному обороту объектов, но совершенно индифферентна их физическому разрушению. Поэтому абсолютизация правовых процедур должна быть замещена приоритетом собственно физической сохранности и реновации памятников.

И, наконец, в-шестых, законодательство не предусматривает ответственности за деградацию и физическую утрату ОКН. Но охрана без ответственности — это очевидный нонсенс.

Но самый сложный вопрос — даже если мы признаем эти принципы самыми правильными: как создать адекватную им систему стимулов. Потенциал административного прессинга сознательно оставим в стороне. Речь пойдет исключительно об экономических стимулах. Ключевой порок существующей системы — несовпадение экономического потенциала территорий, потока туристов и локализации ОКН. Наиболее плачевное состояние у объектов, расположенных в глубинке относительно бедных регионов. Соответственно, та бизнес-модель финансирования за счет внутреннего туризма, которая реализуется в настоящее время, оставляет их без источников финансирования. Турист туда практически не доезжает, следовательно, стимулы финансировать их реновацию не возникают. Можно ли предложить какую-либо альтернативную модель?

На наш взгляд, можно, если попытаться «привязать» финансирование непосредственно к объекту, решив при этом двуединую задачу. Во-первых, надо остановить (скорректировать) финансово не обеспеченную эскалацию категоричности памятников и нормативных требований по уровню аутентичности реставрации. Во-вторых, надо жестко обусловить решение государственных органов по присвоению статуса объекта, охраняемого государством, размером бюджетного финансирования этого обременения. Это решение не должно быть «бесплатным» для государства. Если оно признает объект памятником, то это автоматически должно вести к финансированию этого статуса. Совместное действие этих норм будет совместно стимулировать рационализацию совокупных требований по охране и параллельное обеспечение этих требований источниками финансирования.

Единым инструментом, который мог бы решить эту двуединую задачу, мог бы стать отрицательный налог на имущество. Его принципиальная модель могла бы быть такова: если объект признается памятником, то он, во-первых, освобождается от стандартного налога на имущество; во-вторых, получает специальную кадастровую оценку, которая учитывает гипотетическую стоимость имущества после его будущей реставрации (которая, соответственно, зависит от установленной степени аутентичности); в-третьих, сама ставка налога устанавливается в зависимости от желаемых сроков реставрации. Соответственно, объект высокой исторической и/или культурной значимости, который надо восстановить в короткие сроки, получит самую высокую кадастровую оценку и максимальную ставку отрицательного налога. Произведение этих двух величин сформирует существенный источник его реставрации, который будет гарантирован законом о бюджете, а следовательно, возникнет

возможность надежной контрактации, банковского кредитования и страхования сделки. Наоборот, объект относительно менее значимый, полноценная реставрация которого может быть отложена, получит невысокую кадастровую оценку и минимальную ставку отрицательного налога, которые тем не менее в совокупности обеспечат гарантированный источник финансирования, по крайней мере консервации объекта и его физической охраны.

В то же время наличие бюджетного финансирования сформирует безусловное право государства на контроль за содержанием, качеством и сроками реставрации. В случае нарушения какого-либо из этих параметров должны быть предусмотрены адекватные штрафные санкции вплоть до лишения права собственности без компенсации проведенных расходов. А по завершении предусмотренной договором реставрации ОКН объем бюджетного финансирования должен быть переведен в режим поддержания исторического облика объекта. Вполне возможно, что для него будет достаточным освобождение от уплаты стандартного налога на имущество при встречных обязательствах обеспечения доступа туристов на объект.

Наличие такого инструмента, как отрицательный налог на имущество, создаст дополнительные стимулы к ответственной приватизации ОКН. Потенциальный собственник, с одной стороны, получит гарантию на сохранение бюджетного финансирования (хотя бы даже на уровне освобождения от налога на имущество), а государство получит существенные стимулы привлечения частного капитала для реставрации объектов. При этом изначально в бизнес-модель будут «защиты» стимулы к регулированию как уровня аутентичности реставрации, так и ее избирательного темпа, дифференцированного по объектам. Ведь на самом деле, если мы не можем обеспечить моментальную то-

тальную реновацию ОКН, то необходимо принять ответственное решение по дифференциации как темпов, так и «глубины» реставрации, но остановить исчезновение памятников из наших ландшафтов. Нам очевидно требуется немедленная и тотальная поверхностная консервация памятников и пресечение актов вандализма. Но вот дальнейшее движение от глубокой консервации к восстановлению внешнего вида с сохранением пространственных решений и к восстановлению внешнего вида с сохранением пространственных решений и внутренней планировки с использованием аутентичных материалов может быть и избирательным, и растянутым во времени.

Итак, подведем основные итоги нашей работы.

Во-первых, ситуация с объектами культурного наследия (ОКН) в Российской Федерации продолжает быть проблемной. Очевидна положительная динамика. Но не менее очевидна и продолжающаяся безвозвратная потеря памятников.

Во-вторых, причину сосуществования этих разнонаправленных тенденций следует отнести к выбранной бизнес-модели реновации ОКН, которая ищет источники ее финансирования в развитии внутреннего туризма.

В-третьих, законодательное регулирование охраны памятников культуры своим реальным приоритетом выбрало инвентаризацию, регистрацию и установление охранного статуса памятников, но не предусмотрело эффективных административных и экономических рычагов против их физической деградации, разрушения и исчезновения.

В-четвертых, очевидно, что нужна целостная трансформация принятых приоритетов и процедур с целью закрепления за памятниками экономически обоснованных и стабильных источников финансирования.

В-пятых, нужны специальные стимулы к рационализации как самих категорийных требований к памятникам, так к дифференциации темпов реновации объектов, что опять-таки требует закрепления обязательств государства за каждым ОКН.

В-шестых, достигнуть двух последних целей можно посредством установления специальных отрицательных ставок налога на имущество.

В итоге эта система позволила бы сформировать экономически обоснованную и стабильную систему реновации памятников на основе их разумной дифференциации и масштабного привлечения частного капитала.

Литература и источники

Сведения из Единого государственного реестра объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации // Портал открытых данных Министерства культуры Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: <https://opendata.mkrf.ru/opendata/7705851331-egrkn/> (дата обращения: 30.09.2022).

Федеральный закон от 25.06.2002 № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры народов Российской Федерации)».

CULTURAL MONUMENTS: INCENTIVES TO RETURN TO ECONOMIC TURNOVER

VALERII FEDOROV (e-mail: valpetrfed@gmail.com). The Odintsovo Branch of Moscow State Institute of International Relations (Odintsovo, Russia).

The article analyzes the case regarding cultural monuments (objects of cultural heritage (OCH) in terms of possibilities and ways to integrate

them into the economic turnover. It is pointed out that the problem of economically expedient use of the cultural monuments has not yet found an adequate solution. A considerable number of such objects have been registered in the country, but a significant part of them is in an unsatisfactory physical state. In order to provide a budget source for the restoration and/or renovation of the OCHs, and as an incentive to clarify the categories of monuments, the author proposes to impose a negative property tax rate differentiated according to objects categories.

Keywords: cultural heritage, cultural monuments, tourism, budget, incentives, property tax.

Кинопредприниматели дореволюционной России: художники или нет?

Елена Жбанкова

Жбанкова Елена Васильевна (e-mail: evzhtbankova@mail.ru), доктор исторических наук, профессор факультета иностранных языков и регионоведения Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

В статье речь идет о деятельности кинопредпринимателей дореволюционной России и их конкурентной борьбе с иностранными кинофирмами не только за место на отечественном рынке, но и за «художественность» фильмов. Перед началом Первой мировой войны в России было представлено более полусотни заграничных кинофирм, а отечественных только 22. Несмотря на все усилия кинопромышленников-патриотов, они так и не смогли потеснить иностранный капитал на русском рынке и добиться преимущественного появления в отечественном прокате фильмов, имевших настоящую художественную ценность.

Ключевые слова: кинематограф, иностранные фирмы, конкурентная борьба, художественность, капитал.

В дореволюционной России, как и во всем мире, кинематография возникла как отрасль промышленности развлечений, удобный способ заработка. Она заняла свое место рядом с ярмарочным балаганом, цирком, лубочными картинками и рыночной беллетристикой, бульварным театром и кафешантаном.

Еще братья Люмьер, запатентовавшие свой «синематограф» в Париже в конце 1895 года, предвидели огромный коммерческий успех изобретения. Обувив

несколько человек работе с аппаратом, они отправили их в разные страны за «легким» заработком. Сразу же возникает вопрос: сами создатели кинематографа — больше художники или предприниматели? Первое время, безусловно, кинопроизводители были больше дельцами, нежели художниками, особенно если они работали за границей.

До Первой мировой войны в русское кино вкладывали капиталы фирмы «Пате», «Гомон», «Эклер», «Кодак», «Дональд и К^о» и др. Они выпускали хроникальные и игровые фильмы, потакая вкусам неразборчивой публики. Художниками данных деятелей называть нельзя, но благодаря им на счетах иностранных фирм скапливались солидные средства.

Конкурируя между собой, стремясь захватить все новые и новые рынки, фирмы наладили выпуск хроникальных журналов, обзоревавших события во всем мире: чума в Бомбее, бой быков в Сарагосе, автомобильные гонки в Калифорнии. Они также быстро увеличивали выпуск красивых видов разных стран, коротеньких сенок из театральных спектаклей с участием знаменитостей. Англичанин Роберт Пол, например, в 1896 году снял «Волнующееся море у Дувра» и «Скачки в Эпсоне», а немец Макс Складановский своим оригинальным «биоскопом» снял виды Берлина.

В России французские фирмы главенствовали 10 лет. Они выпускали фильмы о донских казаках, о рыбной ловле в Астрахани, о добыче нефти в Баку, о пожарах в Одессе и наводнении в Москве, о визитах иностранных царей и о военных маневрах, стараясь не упускать сенсаций, беспокоясь, в первую очередь, о своем заработке. Пытались они делать и художественные ленты, снимая французских актеров в старорусских боярских костюмах или вклеивая во французские фарсы и мелодрамы надписи с русскими именами и фамилиями (Юрнев 1997. С. 18).

Представитель фирмы «Пате» Рихард Якоб обосновался в Москве в начале 1900-х годов. Он открыл небольшой магазин «Генеральной компании патефонов и синематографов братьев Пате». Вслед за ним в 1905 году в Петровском пассаже открыла свое отделение и фирма «Гомон». Первым ее представителем стал инженер Р. Перский. «Гомон» имела свой магазин на Тверской улице, где продавалось кинооборудование для кинолабораторий. Рядом помещался магазин другой французской фирмы — «Эклер». На Петровке расположилось представительство плечной фирмы «Кодак», недалеко находился магазин по продаже киноаппаратов системы Вильямс фирмы «Дональд и К^о», на Мясницкой в магазине «Англо-русское фото и К^о» продавалась проекционная и съёмочная аппаратура и пр. (Будяк, Михайлов 1987. С. 13).

Некоторые иностранные фирмы, в частности «Пате», наряду с прокатом картин и продажей киноаппаратуры пытались развернуть в России и свое кинопроизводство. В 1912 году фирма арендовала за Тверской Заставой участок с большим автогаражом, приспособив его под съёмочный павильон. Стоящий рядом трехэтажный дом был переоборудован под кинолабораторию.

Чтобы привлечь русского зрителя, фирма выпускала хроникальный киножурнал «Пате», включая в него сюжеты из российской действительности. Русская тематика господствовала и в игровых лентах, таких как «Иван Сусанин», «Песнь о вещем Олеге».

На Тверской рядом с генерал-губернаторским домом располагалась тогда контора акционерного общества «Трансатлантик», представлявшая синдикат 15 американских кинофирм. «Трансатлантик», имевший свое центральное отделение в Лондоне, поставлял на русский экран американские боевики. Директором русского отделения в Москве был некий

Ж. Чибрарио де Годэн. Летом 1918 года он, воспользовавшись неопытностью руководителей Московского кинокомитета, заключил с ними договор, по которому получил 220 тысяч рублей золотом якобы для приобретения за границей пленки и аппаратуры для советской кинематографии. Американское консульство дало за него поручительство. Чибрарио выехал в Америку и там исчез, положив на свое имя в одном из банков украденные у советской России деньги. В.И. Ленин потребовал расследовать это дело и предъявить иск американскому правительству, но Верховный суд США взял афериста под свою защиту, и иск так и остался неудовлетворенным (Михайлов 1998. С. 36).

Иностранные кинофирмы были не только в столичных городах, они работали и в провинции. Режиссер Лев Кулешов в своих воспоминаниях о детстве в Тамбове говорил о том, что в городе, кроме собора, монастыря, кирхи, костела и синагоги, было два кинотеатра «Иллюзион» и «Модерн». «Модерн» принадлежал Фрицу Лантревичу, предпринимателю и кинооператору. Синемаграфы, в особенности «Модерн», играли значительную роль в жизни Тамбова. По будним дням их посещали взрослые, а по субботам, в другие дни не разрешалось, они заполнялись учащейся молодежью. Молодежь получала огромное удовольствие как от просмотра картин, так и от гуляния с гимназистками в фойе перед сеансом (Кулешов, Хохлова 1975. С. 7).

К кино как к виду искусства стали относиться с 1908 года, после образования в Париже общества Film d'art, творческим кредо которого стало создание качественных экранизаций классической литературы.

Данная инициатива была подхвачена во всем мире, в том числе и в России. Русские кинопромышленники прикладывали значительные усилия в стремлении занять первые позиции на отечественном рынке с помощью повышения художественной ценности кинокар-

тин. За это их с полной ответственностью уже можно называть художниками. Таковыми были А. Ханжонков, А. Дранков, М. Трофимов, И. Ермолев и др.

В 2008 году отечественный киномир отметил столетие создания первого русского игрового фильма. Он вышел на экраны благодаря усилиям Александра Осиповича Дранкова, снявшего в 1908 году «Понизовую вольницу» на сюжет известной песни «Из-за острова на стрежень» — о Степане Разине. Премьера состоялась с огромной помпой под специально написанную композитором И. Ипполитовым-Ивановым симфоническую музыку. Фильм представлял собой несколько «живых картин», снятых с одной точки неподвижным аппаратом. Несмотря на крайнюю примитивность, фильм имел шумный успех. Сыграли роль реклама, музыка и знакомый всем русским сюжет. Главной причиной успеха, на наш взгляд, было то, что среди огромного количества иностранных игровых кинолент наконец-то появилась отечественная, хотя пока еще не очень «художественная».

Дранков свое собственное дело начал еще в 1907 году, используя шумную рекламу: «Первое в России синематографическое ателье! Выделка лент для синематографов! Сюжеты злободневные! События России и окраин! Виды городов и деревень!» Вот списки некоторых фильмов Дранкова с указанием длины (метража) и цены: «Торжественные похороны проф. Чупрова при громадном стечении народа» — 120 м, 72 руб.; «Виды Москвы и Московский Кремль» — 153 м, 91 руб. 80 коп.; «Московский Хитров рынок» — 100 м, 60 руб.; «Свидание государя-императора с английским королем Эдуардом» — 500 м, 180 руб.; то же в сокращенном виде — 200 м, 120 руб. (Юрнев 1997. С. 18).

Выдерживая конкуренцию французских, а затем датских, итальянских, немецких фирм, Дранков про-

никал и в Императорский дворец, и в хитровские трущобы. Ему удалось войти в доверие даже ко Льву Толстому, сделать ряд съемок в Ясной Поляне и объявить во всеуслышание, что великий русский писатель пишет для него замечательный сценарий.

Художником в буквальном понимании Дранкова можно называть условно, скорее, говоря современным языком, он был талантливым специалистом по связям с общественностью и успешным бизнесменом.

Самым просвещенным и организованным русским кинопредпринимателем был А. А. Ханжонков, которого по праву можно назвать не только деловым человеком, но и художником.

Потомственный дворянин, Александр Алексеевич Ханжонков в юности находился на военной службе, в чине подъесаула вышел в отставку и занялся кинокарьерой. Это произошло после того, как в Ростове-на-Дону он посетил синаматограф. «После сеанса,— писал Ханжонков,— я вышел на улицу опьяненный. То, что я видел, поразило меня, пленило, лишило равновесия» (Ханжонков 1937. С. 13). Ханжонков купил в Москве на Житной улице участок земли, строительные работы по созданию киноателье на котором были закончены к июню 1912 года, и тогда же начались съемки юбилейной картины «1812 год», на постановку которой было обращено особое внимание общественности. Режиссером фильма В. Гончаровым были сняты разные сцены в окрестностях Москвы с участием большого количества солдат, изображавших отступление великой французской армии. Был интересно задуман и выполнен эпизод, в котором волки поедали оставших французов, который до сих пор в истории мирового кино считается высокохудожественным. Для исполнения сцены Гончаров договорился с дрессировщиком В. Дуровым о разрешении снять в фильме настоящих волков. Эта рискованная съемка была ор-

ганизована в «дуровском уголке»: на снегу, в разных позах, были усажены и положены искусно сделанные манекены французских солдат, причем под мундиром каждого из них находился большой кусок сырого мяса. Оцепленные двойным кругом охранников волки исполнили возложенные на них роли: они с большой осторожностью и опаской приблизились к группе манекенов, привлеченные запахом мяса. Волки были голодны, так как их специально сутки не кормили. Обнюхав издали приманку, они яростно набросились на беззащитных «французов» и начали зубами и когтями разрывать на них одежду, пытаясь извлечь пищу. Когда это было снято, волков благополучно загнали в клетки (Ханжонков 1937).

Летом 1912 года съемки картины шли гораздо интенсивнее, чем зимой. Группы «французов наполеоновских времен» появлялись то на улицах города, то в дачных окрестностях Москвы, то в самом Кремле. Кинематографическая пресса посвящала съемкам целые статьи и даже стихотворения, а общая пресса занималась критикой исторической правдоподобности изображаемых событий и сходства грима и наружности актеров со всеми известными деятелями Отечественной войны.

Вследствие всего этого интерес к юбилейной картине был чрезвычайно возбужден. Особенную сенсацию вызвали анонсы о том, что картина «1812 год» будет выпущена под соединенной маркой: «Пате и Ханжонков». Ханжонков хорошо знал о том, что «Пате» также готовит свою юбилейную картину и с целью пресечения возможной конкуренции, а главное, для получения дополнительных средств добился решения о совместном выпуске картины.

Ханжонков понимал, что совместное выступление с крупной фирмой высоко поднимет престиж Торгового дома «А. Ханжонков и К^о», не только в России,

но и за границей. Он не обращал внимания на критические выпады в свой адрес, пока не услышал упрека от лица, пользующегося в его глазах большим авторитетом, — председателя правления Купеческого общества взаимного кредита, попечителя основанного им Коммерческого института А. С. Вишнякова. Ему Ханжонков откровенно признался, что, помимо соображений «престижного» характера, его на это приглашение вынудило отсутствие у фирмы достаточных средств, необходимых для осуществления ответственной постановки. Услышав последний аргумент, Вишняков посоветовал Ханжонкову привлечь к делу русский капитал. Он собственноручно написал около трех десятков писем, обращенных к капиталистам и промышленникам Москвы, с предложением «вступить в акционеры общества, учреждаемого пионером русской кинопромышленности А. Ханжонковым». В течение двух-трех недель капитал в 250 тысяч рублей, равный оценке имущества Торгового дома, был расписан без остатка и устав «акционерного синематографического общества» был послан на «высочайшее утверждение» (Ханжонков 1937. С. 49).

Впоследствии акционеры благодарили Вишнякова за привлечение их к такому интересному и выгодно-му делу, а Ханжонкову сказали, что он очень скромно оценил свое дело: в их коммерческом мире подобное предприятие при акционировании было бы расценено вдвое, а может быть, и втрое дороже.

В отснятом материале фирмы «Пате» в основном были сцены декоративные, поставленные главным образом по произведениям русских живописцев: «Наполеон на Кремлевской стене», «Военный совет в Филях» и т. д., у Ханжонкова же преобладали массовые сцены с участием войск. В результате объединение готовых сцен пошло на пользу и только обогатило картину.

Выход фильма, кроме оглушительного успеха, вызвал также многочисленные нарекания со стороны приверженцев русской кинопромышленности, усмотревших в поступке Ханжонкова «сдачу некоторых позиций иностранной торговле» (Мигающий cinema 1995. С. 52).

Это обстоятельство в очередной раз свидетельствует о начале огромной конкурентной борьбы не только между «своими» и «чужими» фирмами, но и между отечественными кинопромышленниками, значительной частью которой была борьба и за «художественность».

Итак, 8 сентября 1912 года начало функционировать акционерное общество «А. Ханжонков и К^о» с капиталом не в 250 тыс. рублей, а в 500 тыс. рублей. Сразу же началась ожесточенная борьба с иностранными конкурентами по всем фронтам.

«Пате», «Гомон», «Тиман», «Эклер» монополизировали продажу картин в крупнейших городах России. В ноябре 1912 года «Пате» официально объявил об открытии прокатного отдела. В это время акционерное общество Ханжонкова уже развернуло отделения по прокату в Москве, Петербурге, Харькове, Саратове, Екатеринбурге, Ростове-на-Дону, Баку.

Конкуренции в прокате сопутствовала конкуренция в производстве. Желая улучшить качество картин, конкуренты Ханжонкова стали заботиться о привлечении писателей в кинематографию. Фирма «Пате» подписала договоры о написании сценариев с писателями Каменским, Арцыбашевым, Архиповым, Соломенским и Юшкевичем. Ханжонков, не отставая от своей французской соперницы, немедленно подписал договоры с Аверченко, Дымовым, Федором Сологубом, Тэффи, Цензором, Амфитеатовым, Чириковым, Куприным, Маныч-Тавричанином, Леонидом Андреевым, Лазаревским, Маром, Рославлевым и Василевским (Мигающий cinema 1995. С. 55).

Для того чтобы укрепить связь с писательским миром, было решено издавать юмористический журнал кинематографии под названием «Пересмешник». Связь с писателями принесла акционерному обществу большую пользу. Был создан отдел при фабрике, занимавшийся специально сценарным делом. Это был первый литературный отдел в русской кинематографии, заведующим которым был писатель Маныч-Тавричанин.

Научным отделом Акционерного общества была выпущена в 1912 году картина «Пьянство и его последствия». Она была поставлена под руководством заведующего работами научного отдела А. Дворецкого при консультации и под наблюдением докторов медицины Ф. Андреева, А. Коровина, В. Канель, а также приват-доцентов Московского университета: П. Бернштейна, Т. Вяземского и М. Шатерникова. В картине фигурировали жертвы алкоголя, снятые на Хитровом рынке.

Узнав о выпуске «Пьянства», фирма «Пате» в декабре 1912 года выпустила картину на аналогичную тему, назвав ее «Пасынки судьбы», снятую на том же Хитровом рынке. В рекламе значилось, что в картине участвуют герои Максима Горького (Ханжонков 1937. С. 23).

Сезон 1913–1914 годов отличался необыкновенным наплывом иностранной кинопродукции на русский рынок, в одной Москве было представлено более полусотни зарубежных фабрик, а отечественных только 22.

Русским предпринимателям, в первую очередь Ханжонкову, приходилось буквально пробиваться сквозь толщу иностранных кинолент. Несмотря на то что в количественном отношении российская продукция составляла не более одной десятой всех проходящих картин, она все же играла на рынке значительную роль. Без русских фильмов не могло существовать ни одно прокатное дело, а ни один синематограф не мог составить себе достойной репутации.

Несмотря на все усилия кинопромышленников-патриотов, они так и не смогли потеснить иностранный капитал на русском рынке и добиться преимущественного появления в отечественном прокате фильмов, имевших настоящую художественную ценность.

Литература и источники

- Будяк Л. М., Михайлов В. П.* (1987). Адреса московского кино. М.: Московский рабочий.
- Кулешов Л., Хохлова А.* (1975). 50 лет в кино. М.: Искусство.
- Мигающий синема. Ранние годы русской кинематографии. Воспоминания, документы, статьи. М.: Родина, 1995.
- Михайлов В. П.* (1998). Рассказы о кинематографе старой Москвы. М.: Материк.
- Ханжонков А. А.* (1937). Первые годы кинематографии. М.; Л.: Искусство.
- Юрнев Р. Н.* (1997). Краткая история киноискусства. М.: Академия.

FILM ENTREPRENEURS OF PRE-REVOLUTIONARY RUSSIA: ARTISTS OR NOT?

ELENA ZHBANKOVA (e-mail: evzbankova@mail.ru). Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia).

The report deals with the activities of film entrepreneurs of pre-revolutionary Russia and their competition with foreign film companies not only for a place in the domestic market, but also for the «artistry» of films. Before the outbreak of the First World War, more than fifty foreign film companies were represented in Russia, and only 22 domestic ones. Despite all the efforts of patriotic film-makers, they were never able to squeeze foreign capital into the Russian market and achieve a predominant appearance in the domestic box office of films that had real artistic value.

KEYWORDS: cinematography, foreign firms, competition, artistry, capital.

Георгий Костаки: стратегия успешного коллекционирования

Наталья Ирза

Ирза Наталья Дмитриевна (e-mail: nirza@mail.ru), кандидат философских наук, доцент факультета искусств Российского государственного социального университета (Москва, Россия).

В статье речь идет о разных стратегиях коллекционирования предметов искусства, среди которых выделяется как наиболее успешная, та, что ведет к возникновению уникальных коллекций искусства, а их создателей — к становлению выдающихся коллекционеров. Такая стратегия проиллюстрирована примером деятельности Г. Д. Костаки, вошедшего в историю не просто как знаменитый собиратель искусства, но и как человек, открывший миру живопись русских художников-авангардистов. Статья прослеживает, как формировалась его знаменитая коллекция, и отвечает на вопрос о том, как такой успех стал возможным и какие качества коллекционера могут сделать его великим.

Ключевые слова: Костаки, авангард, живопись, коллекционирование, художники, музеи, русское искусство, инвестиции в искусство.

Мотивацией для коллекционирования произведений искусства могут быть самые разные цели — от глубоко эмоциональных и даже сентиментальных (влюбленность в искусство какого-то периода или художника) до сугубо рациональных (задача сделать выгодные инвестиции). Понятно, что в каждом из этих случаев стратегии коллекционирования будут отличаться.

Собирая «милые сердцу» предметы, коллекционер ориентируется на субъективное мнение и чувства, вызываемые тем или иным произведением. При создании тематической коллекции собиратель действует согласно заданному плану, постепенно пополняя ее недостающими предметами. Так, Петр Авен, член наблюдательного совета директоров консорциума «Альфа-Групп» и влиятельный коллекционер искусства, чью коллекцию в 2014 году Forbes оценил в 500 млн долларов, заявляет, что нужно быть готовым собирать систематически и хорошо разбираться в предмете:

Так как я собирал с самого начала систематическую музейную коллекцию, я всегда знал, что мне нужно, заполнял лауну за лакуной и пытался собрать по каждому художнику лучшие вещи в тех жанрах, в которых он работал.

Те же, кто покупает искусство для сохранения и приумножения капитала, а таких, по данным The World Wealth Report, становится все больше и больше, подходят к приобретению картин и скульптур с калькулятором и линейкой, то есть с возможно точными просчетами и прогнозами дилеров и искусствоведов. Здесь, как считает российский бизнесмен Вячеслав Кантор, президент Европейского Еврейского конгресса, владелец внушительной коллекции картин, покупать работы по принципу «нравится — не нравится» как минимум не разумно*. В наше время, впрочем, так же, как и в прошлом, имеет место так называемое демонстративное потребление искусства, когда обладание картиной, скульптурой или вазой добавляет владельцу престижа, подобно обладанию дорогим автомобилем или ювелирным украшением.

* Art Most. <https://art-most.com/pravila-kollekcionirovaniya-strategii-sovremennogo-art-rynka/>

Разумеется, критерии успешности коллекционирования в каждом случае различаются. Мы же хотели бы обратиться к тому типу коллекционеров, которые ставили целью не просто приобрести более или менее ценные артефакты, но и влиять на культурный ландшафт, кто стремился, говоря словами Г. Костаки, не только собирать что-то старое, но и создавать что-то новое. Этот результат и стал критерием их успешного коллекционирования.

Наша страна имеет долгую и богатую традицию такого частного коллекционирования. Она восходит к первым собраниям сподвижников Петра Великого, продолженным аристократами XVIII века — князьями Юсуповыми, Голицыными, графами Строгановыми, Воронцовыми, Шереметьевыми; представителями высшего чиновничества XIX века — Дмитрием Татищевым, князем Александром Горчаковым, Александром Штиглицем и Александром Половцовым; московскими промышленниками XIX — начала XX века — Саввой Мамонтовым, Павлом Третьяковым, братьями Морозовыми, братьями Щукиными, Рябушинскими (Неверов 2004). Роль последних в развитии русского искусства, в становлении музейного дела в России и, собственно, в создании главнейших национальных собраний изобразительного искусства трудно переоценить. О ней знает каждый человек, побывавший в Русском музее, Третьяковской галерее, Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Имя еще одного выдающегося собирателя — Георгия Дионисовича Костаки — не столь хрестоматийно. Однако роль его и в развитии русского изобразительного искусства, и в приумножении российских национальных коллекций не менее важна, чем роль перечисленных выше знаменитых меценатов. А между тем среди историков искусства XX века существует мнение, что вклад Костаки в русское искусство в определенном

смысле даже больше, чем сделанный известными собирателями XIX — начала XX века. Это мнение основывается на том, что найденные, приобретенные, сохраненные или привезенные в Россию произведения Моне, Ренуара, Серова, Врубеля и многих других художников в любом случае не канули бы в Лету, а существовали бы в тех или иных музеях, а их авторы все равно стали бы знаменитыми. Правда, жизнь многих из них без финансовой помощи меценатов была бы труднее, а российские музеи без их творений намного беднее. В случае же с Костаки, без его таланта и титанических усилий вполне вероятно огромный и ярчайший пласт русского изобразительного искусства, составляющего сегодня его славу, был бы потерян для потомков. Речь идет о русском авангарде — наиболее высоко оцененном на мировой арене периоде русской живописи, что подтверждается и их принадлежностью к собраниям важнейших зарубежных музеев, и ценами на это искусство на международных аукционах. «Но без Костаки, как ясно сегодня, русского авангарда не было бы. Не было бы коллекции, истории и славы. Они состоялись только мощью его убежденности в том, что в XX веке русский авангард — это номер один, и только потом уже все остальное» (Деготь, Бодэ 1997).

Георгий Дионисович Костаки родился 5 июля 1913 года в Москве. Его отец Дионисий Спиридонович — греческий эмигрант, выходец с острова Закинф, коммерсант, мать Елена Эммануиловна — из семьи обедневших греческих аристократов. После революции отец и сыновья стали работать шоферами. Как греческий подданный, отец устроился на работу в посольство Греции, туда же на должность водителя вскоре поступил и Георгий, окончивший семь классов средней школы. В 1932 году Георгий женился на Зинаиде Панфиловой, у них родились дочери Инна, Алики, Наталья и сын Александр. В 1939 году в ре-

зультате дипломатических осложнений между СССР и Грецией греческое посольство закрылось. Костаки устроился сторожем в финское, а затем в шведское посольство. В 1944 году Костаки перешел на работу в посольство Канады на должность администратора с дипломатическим статусом и, по некоторым сведениям, зарплатой 2000 долларов. На эти деньги Костаки и покупал вещи для своей коллекции.

Коллекционированием Георгий Дионисович начал заниматься, подражая своим начальникам — зарубежным дипломатам (много позже он сам консультировал работников посольства относительно приобретения наиболее ценных предметов искусства, о чем написал в своих воспоминаниях посол Канады (Roberts 1994). Предметы искусства, разного рода антиквариат продавались тогда в основном в комиссионных магазинах. Он часто возил иностранцев по московским комиссионным магазинам, любимым из которых была знаменитая комиссионка в Столешниковом переулке. Костаки вспоминал:

В антикварных магазинах 30–50-х годов были удивительные вещи по очень низким ценам, и их главные покупатели — иностранцы. Все вывозилось за границу (Костаки 1993. С. 44).

Посольский шофер начал скупать фарфор, серебро, потом зарубежную живопись, преимущественно популярных тогда старых голландцев. Но это не приносило ни вдохновения, ни удовлетворения. И то и другое пришло, когда Костаки познакомился с творчеством художников-авангардистов. Начало коллекции положила работа Ольги Розановой «Зеленая полоса», приобретенная Георгием Дионисовичем в 1946 году.

Первые уроки истории авангарда Костаки преподавал сосед по даче в Баковке, архивист, знаток старых

книг и потомственный собиратель Игорь Качурин. Затем Костаки познакомился с художником Робертом Фальком, тот представил его исследователю творчества Маяковского Николаю Харджиеву. Харджиев свел Костаки с кругом петербургских художников-авангардистов, семьей художников Эндер (купленная Костаки графика Эндеров сейчас демонстрируется в зале графики Третьяковской галереи), рассказал о наследии Малевича, Матюшина, Филонова. Собирать авангардистов в тот момент считалось не только странно, но и опасно. Даже Лиля Брик и Илья Эренбург снимали работы со стен своих гостиных. О художественной ценности и речи не шло. «Георгий, это же мура! Что ты там занимаешься какой-то ерундой? Ну, собирай своих голландцев. Ну, зачем ты? Это же все мертвое уже, никому абсолютно не нужно и при нашей жизни никому не будет нужно», — говорил Харджиев Костаки. Не только Харджиев, но и многие авторитетные искусствоведы, художники не видели художественной ценности картин авангардистов и не верили в то, что когда-то может возникнуть интерес к этому искусству. Эстетика авангарда, действительно, сильно отличается от живописи предыдущих эпох. «Авангард взял на себя совершенно новую функцию — не отражать, а создавать новую действительность. Она может быть навязана окружающим миром, но она не есть окружающий мир. Это другая действительность — духовная, воображаемая, какая-то еще», — говорит искусствовед Андрей Сарабьянов (Осипова 2016). И эта действительность в полной мере открылась необразованному любителю живописи, который взглянул на это искусство не рационально, как практичный коллекционер, а интуитивно, эмоционально, сердцем. «Картины авангарда — особая живопись. Я часто чувствовал желание подойти к какой-нибудь из своих картин и начать ласкать ее, улыбаться ей.

Я замечал, что от них словно исходят особые флюиды. У человека улучшается самочувствие, они снимают стресс и меланхолию», — писал Костаки в своих воспоминаниях (Костаки 1993).

При этом у него сформировалось собственное мнение об искусстве авангарда, которое было неподвластно влиянию каких бы то ни было авторитетов от истории и науки. Кстати сказать, Костаки вообще весьма скептически относился к искусствоведам, особенно к отечественным, несмотря на свою «малообразованность», он полагался прежде всего на свое чутье и те немалые знания, что он приобрел в процессе коллекционирования. Некоторых художников, относимых критиками ко второму-третьему ряду, Костаки, напротив, ценил более других. Например, Любовь Попову, не признанную искусствоведами того времени, он ставил выше Малевича, а Ольга Розанова, которая умерла в 1918 году, успев сделать очень мало, но это малое оказалось прорывным в истории живописи, открыв путь к абстракционизму, — ценилась Костаки больше, чем флагманы авангарда Кандинский и Малевич. Аналогичным образом вопреки общепринятой репутации сложилось отношение Костаки к творчеству Александра Родченко. Его эксперименты в живописи не были поняты современниками, и Родченко воспринимали исключительно как фотографа. Костаки же разглядел в нем именно художника, чьи открытия в художественном языке были в полной мере оценены намного позже. Дочь Георгия Дионисовича Алики вспоминала:

Родченко как художника отторгали настолько долго и активно, что он сам разуверился в себе и 30 лет занимался только фотографией. Как-то раз папа приехал в его квартиру в районе Кировских ворот и с разрешения Родченко достал с полатей

единственный сохранившийся мобиль, но в разобранном виде. Родченко разрешил его забрать. Вся конструкцию полностью собрал художник Вячеслав Колейчук. Так мобиль сначала попал в семейную коллекцию, а затем за символические деньги был передан в Нью-Йоркский музей современного искусства (МоМА) (Костоева 2017).

Истории приобретения Костаки картин художников-авангардистов зачастую похожи то на комедии, то на детективы. Вот как он описывает свое «главное открытие»:

Загородный дом. Большой сад. Еще было время цветения — цвели вишни и бело-розовые яблони. Приняли нас очень хорошо. И первое, что бросилось мне в глаза, когда я поднимался по лестнице на второй этаж, — картина, на которой висело корыто. Потом мы гуляли по саду. И я увидел чердачное окно сарая, забитое обветшалой фанерой. На фанере можно было прочесть номер и чуть ниже подпись: «Попова». Я зашел в сарай и увидел, что и на обратной стороне фанеры есть прекрасная работа. Я спросил, могу ли я купить ЭТО? Он сказал: «Нет, не можете. Если пойдет дождь, без фанеры в сарае все промокнет. Я отдам вам ЭТО, но сначала вы привезете мне кусок фанеры, подходящий для сего места. И тогда я вам ЭТО отдам». Возвратившись в Москву, я быстро стал искать фанеру. Но нужного куска не нашел. Купил где-то два поменьше и привез их в Звенигород. В общем, получил ЖИВОПИСЬ (Костаки 1993).

Так была приобретена у племянника брата Поповой ее картина. Подобным образом удавалось добираться и до других полотен авангардистов.

Костаки без усталости ходил по подвалам, чердакам, старым домам и квартирам, выискивал родственни-

ков, знакомых и друзей художников. С некоторыми удавалось договориться об обмене, кому-то он переплачивал за работы, у кого-то покупал ненужные им раритеты за бесценок. В результате «Костяки собрал огромную — более 2000 единиц! — коллекцию русского авангардного искусства. В ней блистательные имена всех великих авангардистов первой трети XX века — Казимир Малевич, Василий Кандинский, Марк Шагал, Михаил Ларионов и Наталия Гончарова, Владимир Татлин, Любовь Попова, Павел Филонов, Александр Родченко, Эль Лисицкий. В ней собраны произведения и менее известных художников — Ольги Розановой, Ивана Клыуна, Ивана Кудряшёва и других» (Сарабьянов 2003).

Одновременно с авангардом Костяки начал собирать иконы. Он был религиозным человеком и даже прислуживал в детстве во время богослужений. Иконы для него были в первую очередь сакральными предметами, а не предметами искусства. С этой стороны иконы открылись Костяки благодаря живописи авангарда. Уже будучи коллекционером авангарда, Костяки попал в реставрационные мастерские Третьяковской галереи и увидел расчищенные иконы из деисуса XIV века. Он взглянул на них «глазами авангардиста» и увидел, что хитоны святых были написаны в манере, близкой к лучизму Михаила Ларионова, узнал приемы супрематизма и абстракционизма, в частности в символическом использовании цвета. Костяки собрал около 150 досок XIV–XVII веков, часть которых впоследствии была подарена Музею древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Среди них был, например, редчайший византийский «Спас» XV века.

Еще одной страстью Георгия Дионисовича были народные глиняные игрушки. Коллекцию авторских игрушек XIX века он выкупил у наследников артиста Николая Церетели и тем самым он помог ей остаться

в целости. Сейчас собрание игрушки хранится в историко-архитектурном музее-заповеднике «Царицыно».

В 50-х годах Костаки познакомился с художниками-нонконформистами — Д. Краснопевцевым, В. Вейсбергом, В. Немухиным, Д. Плавинским, О. Рабиным. Относился он к ним по-отечески, всячески поддерживая, в том числе и материально: покупал их работы, просто ссужал деньгами, знакомил с зарубежными экспертами, благодаря чему многие из них стали известными за границей. Особенно нежно Георгий Дионисович относился к Анатолию Звереву. Как вспоминает дочь коллекционера Наталья,

Зверева папа очень любил. Он считал, что Толя — человек не от мира сего, что у него Божий дар. Любил его со всеми его странностями, терпел его выходки, относился к нему как к сыну (Костаки, Зажирей 2004).

В собрании Костаки оказалось большое множество работ А. Зверева, более 700 рисунков и живописных полотен, большая их часть была подарена наследникам Музею А. Зверева в Москве.

Но, конечно, главное дело Г. Д. Костаки, миссия всей его жизни, назначенная ему свыше, как пишут многие исследователи, — открытие для мира и собирание работ русских и советских художников-авангардистов. Эту миссию он реализовал сполна, добившись невиданного успеха и славы как коллекционер и заняв достойное место в ряду знаменитых российских меценатов и собирателей искусства. Но задача у Костаки была более трудная, чем у упомянутых ранее Морозова, Щукина и Третьякова. Во-первых, Костаки не был так богат, как его выдающиеся предшественники. Во-вторых, он обратил свой собирательский интерес на искусство малоизвестное и даже запрещенное. В-третьих, условия для масштабного коллекциониро-

вания в СССР, мягко говоря, отличались от возможностей в дореволюционной России. И тем не менее Костаки справился со своей задачей, и для ее выполнения у него была своя стратегия — стратегия успешного коллекционирования.

О некоторых пунктах этой стратегии он сам рассказал в своей книге воспоминаний.

Настоящий собиратель должен себя чувствовать миллионером. Деньги не могут быть проблемой для приобретения ценной картины. Где их достать — это особая забота, но она не должна влиять на отношения с искусством.

Действительно, как вспоминает дочь коллекционера, «частенько, когда отец с матерью выходили в свет, мама возвращалась домой без шубы. Когда ему нужно было расплачиваться за какую-нибудь картину, а денег не было, он говорил: «Зина, снимай шубу!» (Костаки, Зажирей 2004. С. 16). И как усиление этого тезиса Костаки утверждал:

Собиратель не должен торговаться. Гораздо выгоднее для него переплатить, чем недоплатить. Ведь если недоплатить, в другой раз вам просто не предложат хорошую, по-настоящему ценную вещь*.

«Рационализм — величайший враг собирателя, необходимо ориентироваться на свои чувства и свой вкус», — был уверен Костаки. Но для этого у собирателя должны быть вкус и чувства. Это большая загадка для исследователей, как у малограмотного и поначалу далекого от искусства человека, каким был Костаки в на-

* Коллекция Костаки. <https://costakiscollection.com/ru/articles/pLpejcwVpx3RqBD5Aoh6>

чале своей карьеры коллекционера, оказалось такое точное чутье и глубокое понимание искусства. Впрочем, у любителей живописи, целиком погруженных в предмет своего интереса, со временем вырабатывается тонкий вкус и своего рода «нюх» на настоящее искусство, которые позволяют практически безошибочно узнавать подделки и, наоборот, определять талантливые работы.

Еще одна заповедь от Костаки для собирателя искусства — «он должен очень точно, даже безжалостно установить границы коллекции. Если собирать все и сразу, у вас в доме возникнет антикварная лавка. Необходимо выходить на профессиональный уровень»*.

Чтобы стать успешным коллекционером, во всяком случае в таком городе, как Москва, необходимо войти в неофициальный «клуб коллекционеров», стать частью этого сообщества, заслужить в нем определенный авторитет. Тогда собирателю искусства открываются полезные связи, позволяющие делать покупки, совершать обмены предметами искусства, добывать нужные контакты. А для этого надо было обладать немалыми дипломатическими способностями, что не раз демонстрировал Георгий Дионисович. Несколько раз, особенно в начале его коллекционерской карьеры, его обманывали, продавая фальшивые картины. Иногда в этих сделках участвовали и известные персоны и эксперты. Так, например, однажды Костаки купил поддельного Пикассо с экспертизой знаменитого искусствоведа. Отличить подделку помог Роберт Фальк. Коллекционер попробовал отыграть назад и понял: надо молчать и смириться. Его не раз пытались провести и с иконами, и с работами Шагала. Более того, его подвел и сам Шагал, когда в 1973 году в Москве в гостях у Костаки отказался поставить свою

* Там же.

подпись на своей же картине. Но все эти испытания нервов и кошелька как будто не отражались на Костаки. Он твердо знал, что и зачем он собирает.

Было у Георгия Дионисовича еще одно феноменальное качество, сыгравшее немаловажную роль в его судьбе и карьере, — невероятная дружелюбность и общительность. Он умел заводить знакомства и дружбу с самыми разными людьми. В его знаменитой квартире на проспекте Вернадского в Москве бывали Игорь Стравинский, Бенджамин Бриттен, Эдвард Кеннеди, Леонид Келдыш, он дружил со Святославом Рихтером, который сам был коллекционер и художник. Костаки посещал Ларионова и Гончарову в Париже, жил на вилле у Шагала в Сан-Поль-де-Ванс. Он дружил также с Альфредом Барром, легендарным директором Музея современного искусства (МОМА) в Нью-Йорке, который также посещал его в Москве.

В 60-х годах Костаки и его коллекция стали широко известны и в России, и за рубежом. Его приглашали читать лекции не только на родине, но и в других странах, в частности Георгий Дионисович совершил большое турне по Соединенным Штатам Америки с лекциями о русском авангарде.

Конечно, его широким контактам с иностранцами во многом способствовала работа в посольстве. И с какого-то времени, возможно, популярность Костаки, объемные зарубежные связи и уникальная коллекция привлекали слишком много внимания и вызывали чье-то недовольство. Как его проявления коллекционером были расценены пожар на его даче в Баковке, квартирные кражи, другие трудности и проблемы. Они привели его к решению покинуть Россию и эмигрировать на историческую родину в Грецию.

Это решение было принято в 1976 году, и в связи с ним встал вопрос о судьбе грандиозной коллекции Костаки. Надо сказать, что давней мечтой Георгия

Дионисовича было создание в Москве музея русского авангарда, куратором которого он видел свою дочь Алики. Но этой мечте не суждено было осуществиться. Собственно, главным желанием Костаки всегда была возможность показать свои сокровища как можно большему числу людей, распространить знания о самом любимом им периоде русского искусства по всему миру. Уезжая, он должен был оставить часть коллекции в России, и местом размещения авангардной живописи из этой коллекции была определена Третьяковская галерея. В ее фонды поступили 834 работы из собрания Костаки. И, что любопытно, он выбирал для Третьяковки лучшие и наиболее ценные экспонаты. А сотрудники музея на них впервые учились работать с произведениями авангарда.

Через год после эмиграции, в 1978 году, сохранившаяся у Костаки часть коллекции уехала на свою первую выставку в Дюссельдорф, затем в Нью-Йорк (в Музей Гуггенхайма), Сиэтл, Чикаго, Оттаву и другие города Америки и Канады. Состоялся и европейский тур — Лондон, Мюнхен, Стокгольм, Хельсинки, коллекция вызвала колоссальный интерес. Для содержания большой семьи (с родителями уехали и трое детей из четырех) Георгий Костаки продал часть собрания на торгах аукциона Sotheby's. В частности, были выставлены произведения Поповой, Родченко, Экстер, Кудряшова, Редько и Клюна. На вырученные средства семья жила в Греции, смогла купить там недвижимость, дать образование детям и внукам.

В 2000 году правительство Греции выкупило оставшееся собрание русского авангарда у наследников. В 1995 году в афинской пинакотеке проходила выставка работ из собрания коллекционера. Она имела грандиозный успех, и греческие власти предложили выкупить коллекцию. В течение пяти лет Министерство культуры Греции вело переговоры с наследни-

ками Костаки. Спонсором покупки стал Национальный греческий банк: за 1275 работ Греция заплатила 14,5 млрд драхм (около \$40 млн). По своей исторической и художественной ценности греческое собрание уступает коллекции Костаки в Третьяковской галерее. В греческой коллекции есть и Родченко, и Древин, и Малевич, но аукционные продажи предыдущих лет проделали заметную прореху в собрании. Греческая часть собрания Костаки легла в основу коллекции Музея современного искусства в Салониках.

Таким образом, картины, иконы, графика, игрушки и другие предметы, собранные Костаки, составляют существенную часть нескольких музеев — Третьяковской галереи, Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева, историко-архитектурного музея-заповедника «Царицыно», музея Анатолия Зверева в Москве, Музея современного искусства в Салониках, а также большого числа галерей и частных коллекций по всему миру.

Итак, что же лежит в основе стратегии успешного коллекционирования, если понимать под этим не (или не только) инвестиционную целесообразность, приятное хобби или «демонстративное потребление», а деятельность, направленную на созидание или влияние на состояние художественной культуры?

Прежде всего, коллекционирование такого рода — это процесс глубоко творческий, что проявляется и в собственно собирании и построении коллекции, и в непосредственном влиянии на творчество художников-современников, как это было, например, во взаимоотношениях С. Щукина и А. Матисса, И. Морозова и П. Боннара, Г. Костаки и художников нонконформистов. Иногда такие отношения ведут к формированию или изменению стиля художников и даже эстетического ландшафта эпохи в целом. Наконец, нередко коллекционеры, поддавшись творческому по-

рыву, сами начинают заниматься живописью, что случилось в том числе и с Костаки.

Творческое коллекционирование требует глубокой погруженности в предмет, ведущей к сверхпрофессиональной компетентности и развитию интуиции и безошибочного вкуса, которые всегда отличают успешных коллекционеров. И это, безусловно, невозможно без искренней увлеченности и часто даже фанатичной любви к искусству.

И, наконец, всех больших коллекционеров отличает одно важнейшее качество — неутолимое желание поделиться с людьми своими «сокровищами», не обладать, не присвоить, не скрыть, а именно сделать искусство максимально доступным и оцененным зрителями. Только на этом пути рождаются коллекционеры, которых история признает великими.

Литература и источники

- Дёготь Е., Бодэ М.* (1997). Коллекция Костаки в Третьяковке // Коммерсантъ. № 34.
- Костаки Г.* (1993). Мой авангард. Воспоминания коллекционера. М.: Modus Graffiti.
- Костаки Н., Зажирей В.* (2004). Георгий Костаки — человек и коллекционер // Русское искусство. № 1. С. 104–119.
- Костюева В.* (2017). Драма на \$100 млн. История коллекционера Георгия Костаки // Forbes-life [Электронный ресурс]. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/341469-drama-na-100-mln-istoriya-kollekcionera-georgiya-kostaki>
- Неверов О.* (2004). Частные коллекции Российской империи. М.: Слово.
- Осинова И.* (2016). Андрей Сарабьянов: «Авангард — это искусство, которое требует объяснения» // Artandhouses [Электронный ресурс]. URL: <http://art-and-houses.ru/2016/04/05/andrej-sarabyanov-avangard-eto-iskusstvo-kotoroe-trebuat-obyasneniya/>
- Сарабьянов А.* (2003). Русский авангард Георгия Костаки // Взор. № 12. С. 30–37.
- Roberts P.* (1994). George Costakis: A Russian Life in Art. New York.: George Braziller.

GEORGE KOSTAKIS:
THE STRATEGY OF SUCCESSFUL COLLECTING

NATALIA IRZA (e-mail: nirza@mail.ru). Russian State Social University (Moscow, Russia).

The article deals with various strategies for collecting art objects, among which the most successful one stands out as the one that leads to the emergence of unique art collections and their creators — to the formation of outstanding collectors. This strategy is illustrated by the example of the activities of G. D. Costakis, who went down in history not just as a famous collector of art, but also as a man who discovered the world of painting by Russian avant-garde artists. The article traces how his famous collection was formed, and answers the question of how such a success became possible and what qualities of a collector can make him great.

KEYWORDS: Costakis, avant-garde, painting, collecting, artists, museums, Russian art, art investment.

Феномен развития коллекционного дизайна

Наталья Фролова

Фролова Наталья Юрьевна (e-mail: frolovanu@bsu.by), кандидат культурологии, доцент кафедры коммуникативного дизайна Белорусского государственного университета (Минск, Беларусь).

В данной статье рассматривается феномен развития коллекционного дизайна в западноевропейской и американской культуре. В статье анализируется переход от арт-дизайна к коллекционному дизайну. На примере предметов коллекционного дизайна демонстрируется усложнение условий и форм дизайн-деятельности. Автором исследуются особенности формирования феномена авторских дизайн-продуктов и институализации рынка коллекционирования предметов современного дизайна. В статье показывается, что коллекционирование дизайна стало выгодным капиталовложением и источником формирования вкуса и прогнозирования тенденций формообразования во всем мире.

Ключевые слова: коллекционный дизайн, арт-дизайн, рынок дизайна, коллекционирование, аукционы.

Одной из характерных особенностей трансформационных процессов, которым подвержен современный дизайн, является появление так называемых дизайн-арт-объектов. Феномен арт-дизайна возник во второй половине XX века и выражался или малыми сериями, выпускаемыми предприятиями в коллаборации с известными дизайнерами, или единичными объектами, создаваемыми дизайнерами для выставок или других важных мероприятий. На протяжении второй

половины прошлого века и начала нынешнего в среде дизайна существовало пространство экспериментов в котором работали некоторые дизайнеры, создавая совершенно уникальные объекты, которые представляли собой художественный объект, выполненный промышленным способом. Постепенно такая традиция закрепилась и приобрела более организованный и регламентируемый характер. В настоящее время этот феномен носит название коллекционного дизайна. Детерминантами институализации коллекционного дизайна являются современные трансформационные процессы в культуре и обществе потребления.

Один из директоров Музея дизайна в Лондоне (Design Museum, London, England) Д. Суджич, размышляя о феномене коллекционирования, писал: «иерархия, существующая в области коллекционирования, может обрушиться или перевернуться вверх дном» (Суджич 2017. С. 96). Эту ситуацию мы можем наблюдать уже сегодня. Предметом коллекционирования становятся не только осязаемые предметы, но и дигитальные работы современных художников. На современном рынке искусства появилось новое направление в коллекционировании — NFT*, и мы можем наблюдать за формированием нового типа коллекций — коллекций цифрового искусства. Появилась тенденция перехода от традиционного коллекционирования к цифровому, путем уничтожения реального произведения и его цифровизации. Пример такого перехода, а именно полный перевод предмета искусства из физического состояния в виртуальное, произошел в 2021 году, когда произошло уничтожение картины Бэнкси «Morons (White)». Ее токенизировала компа-

* NFT (non-fungible token — невзаимозаменяемый токен), также уникальный токен — вид криптографических токенов, каждый экземпляр которых уникален.

ния Injective Protocol, которая специально для этого купила у Tagliatella Gallery работу и в прямом эфире сожгла ее, предварительно переведя в цифровой формат изображение. Произошел символический переход от объектного искусства к цифровому. Теперь работа Бэнкси доступна только в виде невзаимозаменяемого токена.

В среде коллекционирования дизайна, наряду с коллекциями одежды, мебели или плакатов, выпускаемых массовым производством, уже давно сформировалось пространство коллекционирования так называемых малых серий, уникалов современных дизайнеров. Коллекционирование предметов дизайна является более доступным для потребителя в сравнении с коллекционированием предметов искусства. То есть каждый человек может начать коллекционирование, создавая свой мир. «Для коллекционера в каждой его вещи содержится — а на самом деле упорядочивается — целый мир» (Суджич 2017. С. 93).

Для рассмотрения феномена коллекционного дизайна нужно обратиться к арт-дизайну, феномену второй половины XX века. Появление термина арт-дизайна приписывают А. Пейну, руководителю отдела дизайна аукционного дома Phillip, который вывел предметы современного дизайна на рынок коллекционирования. С начала своего возникновения, предметы, производимые массовым производством, были лишены авторского «я» (за редким исключением), а процесс проектирования опирался на универсализм производства, что «растворяло» авторство дизайн-продукта. Однако уже с середины прошлого века стала видна тенденция другого подхода, основой которого явилось раскрытие индивидуальных черт видения дизайнера. В этом подходе ведущим принципом является именно авторское прочтение формы и придание новой функциональности предмету, вне зависимости

от производственных требований. Такой подход характеризуется эмоциональной направленностью идей, яркой индивидуальностью образа, широким спектром формальных возможностей дизайн-продукта. Разграничение в дизайн-деятельности функционально- и эмоционально-образного начал не явилось разрушением системы дизайна, а, напротив, утвердило диалектическое единство, создав предпосылки для появления нового феномена арт-дизайна.

В арт-дизайне в рамках его структурно-функциональной целостности можно, по мнению Т. М. Степановой и А. В. Степанова, «выделить следующие модальности: *арт-дизайн как стиль*, что раскрывается в его специфической, декоративной, а зачастую и экстравагантной репрезентации образа; *арт-дизайн как метод проектирования*, что концептуально определено в системе дизайна местом арт-дизайна как образного, свободного от прагматической функциональности метода проектирования (В. Ф. Рунге, В. В. Сеньковский); арт-дизайн собственно как вид самостоятельного творчества, что проявляется в выставочном назначении тех или иных арт-дизайнерских проектов» (Степанова, Степанов 2013. С. 100).

Изначально пространство коллекционеров предметов дизайна было довольно однонаправленное, поскольку коллекционеры собирали объекты пионеров дизайна, сохранившиеся в одном или нескольких экземплярах. Этот тип коллекционирования в международной арт-среде называется историческим и к нему принято относить предметы мебели и декоративно-прикладного искусства, датируемые в интервале с конца XIX века до 80-х годов XX века. Особый интерес представляют некоторые представители 1920–1930-х годов, такие как Эмиль-Жак Рульман, Жан-Мишель Франк, Эйлин Грей, Жан Дюнан, Пьер Шаро и пр. Такие предметы являются объектами присталь-

ного внимания на всех аукционах и способствуют развитию исследований истории дизайна. Стоит отметить, что в первой половине XX века предметы дизайна создавали малыми тиражами, хотя промышленное производство уже набирало свои обороты. Даже Баухауз и ранний функционализм со своим провозглашением массовости производства сохранились в виде единичных зданий и предметов, которые поэтому и имеют высокое коллекционное значение. Далее вступает ар-деко — вещи со сложными художественными решениями, из дорогих материалов.

Для предметов дизайна прошлого века важным условием является то, что предмет маркирует важный этап в творческой биографии автора или предмет представляет собой единственный экземпляр того или иного автора. Ш. и П. Филл пишут:

как коллекционные вещи они, подобно произведениям живописи и в отличие от большинства продукции массового производства, обладали внутренней присущей долговечностью (Филл, Филл 2014. С. 491).

В коллекционном дизайне уникальность изделия играет решающую роль. Идеальный вариант — это прототип, единственный экземпляр. Представляют ценность и вещи из первых тиражей, как и прижизненные издания знаменитых предметов.

С началом XXI века ситуация на рынке коллекционирования предметов дизайна качественно изменилась. С момента продажи в феврале 2009 года кресла дизайнера Э. Грей на аукционе за 21,9 млн евро многие стали смотреть на предметы дизайна как на актуальное капиталовложение. В настоящее время в коллекционировании сложилась система, которая позволяет проследить не только историю развития дизайна, но и историю формирования рынка дизайна. Таким образом,

можно отметить, что рынок коллекционирования дизайна условно делится на два направления: «исторический» (объекты дизайна, созданные в 1920-е — 1980-е годы) и коллекционный дизайн, представляющий дизайн-объекты современных дизайнеров.

Сегодня то, что мы называем коллекционным дизайном, имеет свой круг авторов и свои условия функционирования. Одни исследователи говорят, что произошел процесс трансформации термина «арт-дизайн» в «коллекционный дизайн» и по сути это одно и то же. Другие отмечают, что коллекционный дизайн имеет качественные отличия от арт-дизайна и утверждают, что это совершенно новое направление в дизайн-проектировании.

С момента выпуска книги Либби Селлерс «Почему „как“? Коллекционирование дизайна на современном рынке» (Seller 2010) многие согласились, что есть существенное отличие арт-дизайна от коллекционного дизайна. Проработав несколько лет куратором лондонского Музея дизайна, Л. Селлерс открыла собственную галерею и классифицировала практически все, что можно представить как коллекционный дизайн. Она активно борется с термином «дизайн-арт», предлагая использовать вместо него термин «коллекционный дизайн». Главным она считает то, что коллекционный дизайн принципиально отличается от дизайна массового своей исключительной выразительностью, возможно, отсутствием функциональных качеств, но яркой индивидуальностью и символичностью.

Предметы коллекционного дизайна конца XX — начала XXI века характеризуются также довольно трудоемким производством и поиском новых форм выразительности как традиционных материалов, так и новейших. Дизайнеры ищут сложные сочетания и неожиданные комбинации материала и выразительно-

сти формы. Зачастую в предмете присутствует ирония и оксюморон — как выражения отношения дизайнера к окружающему миру.

Надо сказать, что основными потребителями коллекционного дизайна являются представители североамериканских и восточноазиатских стран. Мы можем увидеть объект коллекционного дизайна в доме американского финансиста, дворце арабского шейха или офисе малазийского бизнесмена. Но постепенно ситуация меняется. Открываются галереи, специализирующиеся на экспонировании и продаже дизайна по всему миру, в том числе и в России. Такому развитию и распространению коллекционного дизайна во всем мире способствовали несколько факторов.

Во-первых, сформировался новый класс дизайнеров-профессионалов, которые работают как свободные художники и выполняют заказы, как для крупных предприятий, так и для частных лиц. Этот класс дизайнеров поднял уровень гонораров, что позволило им заниматься свободным творчеством, а именно создавать уникальные объекты, экспериментировать с архитектурой и внедрять новейшие технологические разработки в процесс производства.

Во-вторых, в связи с интересом к дизайну сформировалась структура дизайн-ярмарок. Сначала они проводились параллельно с крупными ярмарками современного искусства, такими как *Biennale di Venezia* или *Art Basel*. Постепенно ярмарки дизайна превратились в самостоятельные мероприятия и стали пространством диалога искусства и дизайна. Сегодня в мире проходит несколько международных и авторитетных биеннале дизайна, на которых выставляются дизайнеры со всего мира, такие как *Design Miami/Basel*, *PAD Paris*, *Biennale Internationale Design Sant-Etienne*, *Venice Design Biennale* наряду с национальными выставками дизайна.

В-третьих, сформировался интерес частного потребителя к уникальным объектам, обладающим знаковой ценностью. Современный состоятельный потребитель становится более требовательным к пространству, которое его окружает и стремится сделать его более уникальным и символичным, покупая не только произведения искусства, но и предметы коллекционного дизайна. Для многих является важным фактом растущая стоимость произведений некоторых современных дизайнеров и приобретение таких объектов становится важным капиталовложением.

Таким образом коллекционный дизайн является новым этапом в развитии арт-дизайна и его отличие заключается не только в изменении форм и методов проектирования, но и в усилении значения фигуры дизайнера в современном глобальном пространстве. Дизайнер сегодня — это не только проектант настоящего и существенного, но и демиург, поскольку он занимается не только проектированием предметов настоящего, но и проектирует концепты будущего.

Для того чтобы предмет дизайна стал предметом коллекции, он должен обладать рядом важных характеристик.

Во-первых, он должен быть сделан знаменитым дизайнером, имеющим имя и желательно хорошее образование. Важным условием является популярность автора и его репутация в работе с крупными промышленными предприятиями. Примером здесь может выступить Марк Ньюсон (Marc Newson), который проектирует продукты для крупных корпораций и торговых марок, таких как Alessi, Ford Motor Co., Hennessy, Hermes, Nike и пр. и создает так называемые уникалы.

В 2019 году в галерее современного искусства Гагосьяна (Gagosian Gallery) прошла персональная выставка М. Ньюсона, где он представил специально разра-



РИСУНОК 1. Ньюсон М. Lockheed Lounge,
1986 г., алюминий, GRP.
Тираж: 10 + 4 корректуры художника
(черные ножки) + 1 прототип

ботанную коллекцию предметов. Каждый из объектов, представленных на выставке, выполнен в ограниченном тираже (как правило это три экземпляра + две авторские копии). Такая ограниченная тиражность, а также неоспоримость авторитета дизайнера, повышают стоимость на такого рода объекты до уровня стоимости произведения искусства. Надо отметить, что М. Ньюсон является рекордсменом по стоимости современного дизайна, поскольку в 2015 году его кушетка Lockheed Lounge была продана за 1,6 млн долларов на аукционе Phillips в Лондоне (рис. 1). На сегодняшний момент это самый дорогой предмет современного дизайна, проданный на аукционе, который ознаменовал укрепление коллекционного дизайна в пространстве коллекционирования и закрепил интерес к высокодоходному направлению в дизайн-проектировании. Сформировавшийся сектор коллекционного дизайна становится популярным и представляет возможность



РИСУНОК 2. Рувльман Ж.-Э. Туалетный столик с креслом, 1925 г., шпон, черное дерево макаassar, шагрень, слоновая кость, бронза, зеркальное стекло; стул: дерево фанерованное, ткань.
Тираж: 10 + 4 корректуры художника (черные ножки) + 1 прототип. В 2012 году на аукционе Phillips в Нью-Йорке был продан за 300 000 долларов

для одаренных дизайнеров и архитекторов использовать свободу творчества, не ограничиваясь финансовыми и творческими соображениями.

Во-вторых, предмет должен маркироваться как важный момент в творчестве дизайнера или как пред-



РИСУНОК 3. Абло В. Инсталляция Acqua Alta,
2019 г., полированная бронза, лампы.
Тираж: 3 + 2 + прототип

мет, сделанный для знакового события. Такой аспект важен как для предметов «исторического» коллекционного дизайна, так и для современных объектов. То есть предмет, или серия, или коллекция должны быть созданы для какой-либо выставки или являться заказом конкретного человека в конкретный интерьер. Например, к выставке 1925 года в Париже демонстрировались изделия дизайнера Жак-Эмиля Рульмана (Jacques-Emile Ruhlmann), которые сегодня являются предметами особого внимания коллекционеров (рис. 2).

Примером современного коллекционного дизайна, созданным специально для события или выставки, может послужить инсталляция Acqua Alta известного дизайнера Вирджила Абло (Virgil Abloh), которая была представлена на биеннале в Венеции в 2019 году. В.Абло разработал коллекцию предметов



РИСУНОК 4. Бунтье Т. Шкаф Fig Leaf, 2008 г.,
бронза, медь, шелк, роспись, уникат

мебели для компании DYSFUNCTIONAL, которые были представлены в пространстве венецианского палаццо. Все предметы смотрятся как единое целое, как образ предметного мира человека, затопленного «большой водой», как это часто случается в Венеции. Дизайнер спроектировал не отдельный стул, а создал образ, который показывал сущность изменчивости и хрупкости современного мира перед глобальными проблемами. Надо сказать, что предметы мебели, сделанные для биеннале дизайнером, затем успешно продавались на аукционах и явились предметом особого интереса у коллекционеров (рис. 3).

В-третьих, предмет должен быть сделан из уникальных материалов и быть уникальным по своим художественно-эстетическим качествам, то есть проявлять не столько функциональные особенности, сколько быть прежде всего арт-объектом. Здесь про-

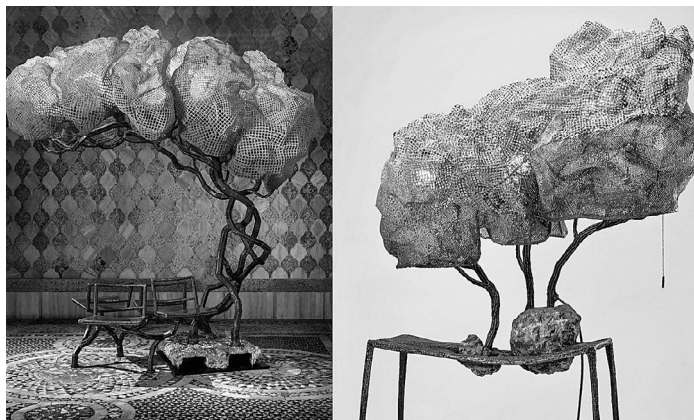


РИСУНОК 5. Карбонель Н. Скамья-фонарь Under a Light Tree, 2019 г., сталь, лампы, металлическая сетка с многослойным напылением, уникат; стол-лампа Combi Cosoop, 2018 г., бетонное основание, металлические сварные ответвления, металлическая сетка с многослойным напылением, лампы, уникат

исходит процедура смещения от функциональности к эстетическому наслаждению. Причем предмет может называться и по сути являться функциональным, однако его выставляют или представляют именно как уникальный, художественный объект. Примером может послужить шкаф Торда Бунтье (Tord Boontje) Fig Leaf, разработанный для компании Meta, который состоит из 616 фиговых медных листьев — каждый из которых покрыт эмалью и расписан вручную. Шкаф Т. Бунтье превратился в уникальный арт-объект, не теряя при этом своей функциональной принадлежности (рис. 4).

В этом контексте можно вспомнить объекты еще одного современного дизайнера — Начо Карбонеля (Nacho Carbonell), которые представляют собой фона-

ри, скамьи и лампы по функциональному назначению, но облака, деревья что-то другое по образу (рис. 5).

Таким образом, сегодня мы можем наблюдать, что коллекционный дизайн становится особой отраслью дизайн-деятельности, которая характеризуется высокой степенью элитарности. Постепенно сформировалось особое пространство, в которое включены дизайнеры, дилеры, коллекционеры, кураторы и другие деятели, которые расширяют и укрепляют значимость коллекционного дизайна. Постепенно коллекционный дизайн занял свое место в пространстве рынка, аукционов и выставок, формируя иное отношение к предметному миру современного человека.

Литература и источники

- Степанова Т. М., Степанов А. В.* (2013). Арт-дизайн: онтологический аспект // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. № 2.
- Суджич Д.* (2017). В как Bauhaus: азбука современного мира. М.: Strelka Press.
- Филл Ш.* История дизайна. (2014). М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус.
- Seller L.* (2010). Why What How: Collecting Design in a Contemporary Market. London: HSBC Private Bank (UK) Ltd.

THE PHENOMENON OF THE DEVELOPMENT OF COLLECTIBLE DESIGN

NATALYA FROLOVA (e-mail: frolovanu@bsu.by). Belarusian State University (Minsk, Belarus).

This article is devoted to the phenomenon of the development of collectible design in Western European and American culture. The article is analysed on the transition from art design to collectible design. By the example of objects of collectible design are demonstrated the complexity of conditions and forms of design activity. The author in-

investigates the peculiarities of formation of the phenomenon of author's design products and institutionalization of the market of collecting of modern design objects.

The article is demonstrated that collecting design has become a profitable investment and a source of taste formation and forecasting of design trends around the world.

KEYWORDS: Collectible design, art design, design market, collecting, auctions.

Единство и противоположности содержания индустрии культуры России

Наталия Мальшина

Мальшина Наталия Анатольевна (e-mail: malsnatali-ya@yandex.ru), кандидат философских наук, доцент кафедры гуманитарных наук Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова (Саратов, Россия).

Авторская концепция модели функционирования индустрии культуры основана на конвергенции /сближении противоположных паттернов «ценность» и «стоимость», «информация» и «знание», «услуга» и «творчество». При формировании двух противоположных комбинаций паттернов путем наложения полей одной на другую образуется область, где пересекаются их компоненты. Эта область, учитывающая все характеристики трех пар противоположных паттернов индустрии культуры, и будет интегральной областью функционирования индустрии культуры. Результаты использования предлагаемой модели дают более детальную и объективную картину оценки учреждений культуры. ДЕА-анализ позволяет определить направление поиска конструктивных решений в системе управления, при разработке планов и осуществлении контроля деятельности в качестве эффективного инструмента моделирования конкурентного, устойчивого и сбалансированного социально-экономического развития региона.

Ключевые слова: индустрия культуры, латентные паттерны, массовое потребление, ценность, стоимость.

Предметом исследования являются культурный фон/ процессы, влияющие на индустрию культуры современной России. Автор не ставит целью охватить столь многоаспектное понятие, как культура, и рассматри-

вает одну из ее составляющих — индустрию культуры (Adorno, Horkheimer 2016). Авторская концепция модели функционирования индустрии культуры основана на конвергенции/сближении противоположных паттернов «ценность» и «стоимость», «информация» и «знание», «услуга» и «творчество». Результаты использования предлагаемой модели дают более детальную и объективную картину оценки учреждений культуры. DEA-анализ позволяет определить направление поиска конструктивных решений в системе управления, при разработке планов и осуществлении контроля деятельности в качестве эффективного инструмента моделирования конкурентного, устойчивого и сбалансированного социально-экономического развития региона. В процессе апробации по предложенной методике для регионов Российской Федерации были вычислены значения показателей эффективности учреждений культуры на уровне регионов на основе моделей DEA, которые были агрегированы в итоговый показатель (табл. 1).

В результате получения численной оценки итогового интегрального показателя индустрии культуры можно осуществить классификацию российских регионов, выделив несколько групп в зависимости от значений показателя.

Применение метода DEA-анализа позволяет оценить относительную эффективность функционирования любых субъектов деятельности индустрии культуры и в дальнейшем ранжировать их по данному показателю. По результатам применения данного метода анализа деятельности учреждений индустрии культуры по каждой из семи суботраслей (театры, музеи, библиотеки, культурно-досуговые учреждения, детские школы искусств, концертные организации и самостоятельные творческие коллективы, проектирование в сфере культуры и искусства) автором

определяются регионы РФ, имеющие самый высокий уровень эффективности функционирования, регионы-лидеры, эффективные регионы, неэффективные регионы.

Следовательно, стабильный стратегический уровень эффективности деятельности индустрии культуры демонстрируют регионы с неизменными наивысшими показателями в течение 2018–2020 годов, а также регионы, демонстрирующие положительную устойчивую динамику наивысшего показателя.

Исходя из анализа авторских показателей функционирования ДШИ по регионам с самыми высокими показателями наблюдается явная положительная динамика, по регионам-лидерам — явная отрицательная динамика. Резкий рост, а затем незначительное снижение по активным регионам и резкий спад количества неэффективных регионов (более чем в два раза), а затем незначительный рост. Как видно, прослеживается явная тенденция укрепления, улучшения улучшения эффективности в нижней части данного рейтинга. Однако обращает на себя внимание *отрицательная тенденция уровня лидерских позиций* детских школ искусств, что демонстрирует необходимость увеличения качественных показателей деятельности. Необходимость развития именно лидерских позиций, способных внедрить в деятельность инновационные методики экономического анализа внешней и внутренней среды детских школ искусств по регионам РФ, получила подтверждение данными DEA-анализа и требует учета при стратегическом планировании государственной политики.

Следовательно, стабильный стратегический уровень эффективности функционирования культурно-досуговых учреждений демонстрируют регионы с неизменными наивысшими показателями в течение 2018–2020 годов — Алтайский край, г. Севастополь

ТАБЛИЦА 1. Оценка эффективности и
индустрии культуры по

Рейтин- говая позиция	Регион	Показатель для		
		Театры	Библиотеки	Музеи
1	Белгородская обл.	1	0,17	0,30
2	Брянская обл.	0,80	0,46	1
3	Владимирская обл.	1	0,12	0,41
4	Воронежская обл.	0,39	0,06	0,33
5	Ивановская обл.	0,29	0,14	0,35
6	Калужская обл.	0,68	0,02	0,25
7	Костромская обл.	1	1	0,29
8	Курская обл.	1	0,23	0,20
9	Липецкая обл.	0,45	0,37	0,13
10	Московская обл.	1	0,11	0,23
11	Орловская обл.	0,27	0,01	0,11
12	Рязанская обл.	0,60	0,15	0,25
13	Смоленская обл.	0,56	0,18	0,13
14	Тамбовская обл.	0,59	0,16	0,18
15	Тверская обл.	0,41	1	0,14
16	Тульская обл.	0,41	0,02	0,25
17	Ярославская обл.	0,57	0,16	0,57
18	Москва	1	1	0,40
19	Республика Карелия	0,26	0,30	0,18
20	Республика Коми	0,22	0,38	0,31
21	Архангельская обл.	0,42	0,32	0,14
22	Вологодская обл.	0,43	0,13	0,24
23	Калининградская обл.	0,43	0,33	1
24	Ленинградская обл.	0,70	0,09	0,36

итоговый интегральный показатель
регионам РФ за 2020 год

различных видов учреждений культуры

КДУ	Детские школы искусств	Проектирование в сфере культуры и творчества		Итоговый показатель
		КО и СК		
0,07	0,38	0,34	0,26	0,36
0,01	0,67	0,15	0,02	0,44
0,09	0,76	0,16	0,09	0,37
1	0,47	0,20	0,01	0,35
0,03	0,15	1	0,08	0,29
0,38	0,53	0,15	0,57	0,36
0,14	1	0,22	0,16	0,54
0,29	0,20	0,09	0	0,46
0,12	0,45	0,18	0,01	0,24
0,14	0,40	1	0,11	0,42
0,70	1	1	0,07	0,50
0,29	0,3	0,32	0,23	0,30
0,06	1	0,25	0,01	0,62
0,11	0,42	0,6	0,01	0,29
0,04	0,42	1	0,03	0,43
0,23	0,31	0,35	0	0,22
0,16	0,57	0,15	0,07	0,32
0,33	0,17	1	1	0,7
0,33	0,11	0,3	1	0,35
0,03	0,39	0,24	0,07	0,23
0,10	0,23	0,34	0,25	0,25
0,12	1	0,13	0,54	0,37
1	0,65	1	0,25	0,66
0,13	0,2	1	0,09	0,36

Рейтин- говая позиция	Регион	Театры	Библиотеки	Музеи
25	Мурманская обл.	0,21	0,40	0,24
26	Новгородская обл.	1	0,39	0,34
27	Псковская обл.	0,40	0,21	0,55
28	Санкт-Петербург	1	1	0,01
29	Республика Адыгея	0,04	0,39	1
30	Республика Калмыкия	0,05	0,01	0,10
31	Республика Крым	0,27	1	0,03
32	Краснодарский край	0,42	0,03	1
33	Астраханская обл.	1	0,02	0,43
34	Волгоградская обл.	0,29	1	0,41
35	Ростовская обл.	0,83	1	1
36	Севастополь	0,52	0,08	0,15
37	Республика Дагестан	0,10	1	1
38	Республика Ингушетия	0,02	0,20	0,24
39	Кабардино-Балкарская Республика	0,1	0,16	0,01
40	Карачаево-Черкесская Республика	0,05	0,01	1
41	Республика Северная Осетия — Алания	0,07	1	0,01
42	Чеченская Республика	0,15	0,18	1
43	Ставропольский край	1	0,18	0,03
44	Республика Башкортостан	0,36	0,02	0,2
45	Республика Марий Эл	0,3	1	0,3
46	Республика Мордовия	0,18	0,40	0,32
47	Республика Татарстан	0,63	0,11	0,18
48	Удмуртская Республика	0,44	0,30	0,4

различных видов учреждений культуры

КДУ	Детские школы искусств	Проектирование в сфере культуры и творчества		Итоговый показатель
		КО и СК		
0,05	0,39	0,36	0,06	0,24
1	1	1	0,85	0,79
0,01	0,76	0,57	0,7	0,45
0,02	1	1	0,96	0,71
0,01	0,23	0,03	0	0,24
0,01	0,4	0,02	0,04	0,09
0,1	1	0,11	0	0,35
0,20	0,08	0,24	0,01	0,28
0,25	0,37	1	0	0,43
0,03	0,35	0,22	0,04	0,33
1	0,2	0,43	0,02	0,64
0,01	0,48	0,04	0,42	0,24
0,09	0,12	0,01	0,01	0,33
0,01	1	0,01	0	0,21
0,03	1	0,05	0,01	0,19
0,01	1	0,21	0	0,32
0,06	1	0,08	0,07	0,32
1	0,22	0,13	0,03	0,38
0,30	1	0,09	0,03	0,37
1	0,78	1	0,19	0,5
0,28	0,30	0,15	0,04	0,33
1	1	0,48	0,45	0,54
0,51	1	1	0,11	0,50
0,32	0,31	0,04	0,23	0,29

Рейтин- говая позиция	Регион	Театры	Библиотеки	Музеи
49	Чувашская Республика	0,3	0,37	0,45
50	Пермский край	0,45	1	0,18
51	Кировская обл.	0,77	0,15	0,2
52	Нижегородская обл.	0,34	0,30	0,22
53	Оренбургская обл.	0,33	0,12	0,2
54	Пензенская обл.	0,66	0,25	0,38
55	Самарская обл.	0,52	0,12	0,26
56	Саратовская обл.	0,16	0,13	0,38
57	Ульяновская обл.	0,47	0,06	0,12
58	Курганская обл.	0,37	1	0,15
59	Свердловская обл.	0,58	0,13	1
60	Тюменская обл.	1	0,05	0,27
61	Челябинская обл.	0,45	0,38	0,4
62	Ханты-Мансийский авто- номный округ — Югра	0,13	0,03	0,28
63	Республика Алтай	0,07	0,05	0,06
64	Республика Тыва	0,10	0,26	0,36
65	Республика Хакасия	0,17	0,10	0,02
66	Алтайский край	0,44	0,25	0,03
67	Красноярский край	0,36	0,13	0,28
68	Иркутская обл.	0,3	0,14	1
69	Кемеровская обл.	0,54	0,17	0,15
70	Новосибирская обл.	0,80	0,16	0,18
71	Омская обл.	0,52	0,16	1
72	Томская обл.	0,25	0,07	0,17
73	Республика Бурятия	0,19	0,11	0,30

различных видов учреждений культуры

КДУ	Детские школы искусств	Проектирование в сфере культуры и творчества		Итоговый показатель
		КО и СК		
0,40	1	0,43	0,03	0,42
0,12	1	1	0,12	0,55
0,38	0,3	0,67	0,03	0,35
0,13	1	0,17	0,10	0,32
0,19	0,5	0,18	0,02	0,22
0,02	0,32	0,44	0	0,29
0,44	0,1	0,43	0,10	0,28
0,15	0,55	1	0,07	0,34
0,13	0,27	0,17	0,16	0,19
0,21	0,67	0,5	0,37	0,46
0,06	0,5	0,24	0,46	0,42
0,08	0,72	1	0,21	0,47
1	1	0,10	0,03	0,48
0,02	0,3	0,20	0,27	0,17
0,54	0,46	0,03	1	0,31
0,17	0,43	0,02	0,38	0,24
1	0,25	0,42	0,18	0,30
0,26	0,26	0,35	0,12	0,24
0,06	0,43	0,42	0,15	0,26
1	0,53	1	0,03	0,57
0,20	0,27	1	0,07	0,34
0,49	0,31	0,17	0,1	0,31
0,28	0,7	1	0,08	0,53
0,17	0,16	1	0,03	0,26
0,20	0,48	1	0,04	0,33

Рейтин- говая позиция	Регион	Показатель для		
		Театры	Библиотеки	Музеи
74	Республика Саха (Якутия)	0,06	0,16	0,56
75	Забайкальский край	0,45	0,27	0,42
76	Камчатский край	0,34	0,09	0,06
77	Приморский край	0,53	1	0,3
78	Хабаровский край	0,28	0,10	1
79	Амурская обл.	0,34	0,13	0,15
80	Магаданская обл.	0,1	0,16	0,34
81	Сахалинская обл.	0,47	0,16	1
82	Еврейская авт. обл.	0,06	1	0,03

(2018–2019), Кемеровская область, Костромская область, Ненецкий автономный округ (2018–2019), Республика Башкортостан, Республика Дагестан, Республика Марий Эл (2018–2019), Чувашская Республика (2018–2019), Республика Мордовия (2019–2020).

За 2018 год самыми высокими показателями отметились 16 регионов, регионами-лидерами по интегральному показателю деятельности стали 6, активными регионами со значительным уровнем эффективности — 24, пассивными регионами с незначительным уровнем эффективности — 16 регионов, неэффективными регионами признано 23 региона.

За 2019 год с самыми высокими показателями — 16 регионов, регионов-лидеров — 5, активных регионов — 25, пассивных регионов — 27, неэффективных регионов — 12.

За 2020 год с самым высоким показателем — 10 регионов, регионов-лидеров — 1, активных регионов —

различных видов учреждений культуры

КДУ	Детские школы искусств	КО и СК	Проектирование в сфере культуры и творчества	Итоговый показатель
0,19	1	0,62	0,03	0,37
0,06	0,32	1	0,21	0,39
0,10	0,13	0,12	0,27	0,15
0,22	0,70	1	0,13	0,55
0,072	0,30	0,53	0,01	0,32
0,04	0,60	0,35	0,01	0,23
0,13	0,40	0,12	0,07	0,18
0,07	0,5	1	0	0,45
0,11	0,21	1	0,15	0,36

11, пассивных регионов — 20, неэффективных регионов — 41.

По показателям функционирования культурно-досуговых учреждений в 2018–2020 годах наблюдалась отрицательная динамика среди регионов с самыми высокими показателями, среди регионов-лидеров — явная отрицательная динамика, рост и затем значительное снижение среди активных регионов и резкий спад числа неэффективных регионов (более чем в 2 раза) и затем очень значительный рост. Как видно, прослеживается начальная тенденция укрепления только по активным регионам. С уверенностью можно утверждать, что глобальные ограничения деятельности по эпидемиологическим причинам губительно сказались на эффективности функционирования культурно-досуговых учреждений РФ.

Необходимость поддержки и продолжения траектории развития позиций культурно-досуговых учре-

ждений по регионам РФ получила подтверждение данными DEA-анализа и требует учета при стратегическом планировании государственной политики и внедрения определенных методов управления и финансирования. Массовая культура на примере культурно-досугового сектора индустрии культуры, содержит в себе как позитивные, так и негативные тенденции.

Визуализация функционирования музейной деятельности демонстрирует резкий рост к 2019 году, когда большинство регионов показывают самые высокие показатели, являются лидерами и эффективными. Наглядно видна положительная социально-культурная динамика по территории практически всех регионов РФ. Однако к 2020 году данная динамика спадает и сменяется на противоположную, отрицательную, что раскрывает нестабильность положения музыкальной деятельности. При сопоставлении культурно-досуговой и музейной деятельности на 2020 год наиболее высокие показатели демонстрирует именно музейная деятельность.

Аналогичная музейной деятельности траектория социально-культурной динамики проявляется при визуализации современного сегмента индустрии культуры — проектной деятельности в сфере культуры и искусства. Данный новый сегмент индустрии культуры слабо поддается оценке еще и по причине отсутствия или ограниченных данных. Проектная деятельность в сфере культуры и искусства демонстрирует максимум в 2019 году, где более половины регионов имеют самые высокие показатели. В 2020 году идет ухудшение ситуации, но не столь значительное, что сохраняет большую возможность к дальнейшей положительной социально-культурной динамике проектной деятельности. Следует также отметить, что по проектной деятельности в сфере культуры и искусства очень значи-

телен разброс в показателях объемов финансирования между столицами (Москва и Санкт-Петербург) и регионами, достигающий разницы в сотни раз.

Функционирование театральной деятельности индустрии культуры в регионах РФ также демонстрирует на первоначальном периоде с 2018 по 2019 год положительную социокультурную динамику, в дальнейшем, с 2019 по 2020 год, динамика не значительно снижается по числу регионов с самыми высокими показателями эффективности, но остается значительно выше уровня 2018 года. По некоторым регионам РФ нет необходимых статистических данных для проведения каких-либо расчетов: Ненецкий автономный округ, Ямало-Ненецкий автономный округ, Чукотский автономный округ. Визуализация функционирования концертных организаций и самостоятельных творческих коллективов в индустрии культуры в регионах РФ демонстрирует отрицательную дугообразную социокультурную динамику с ростом показателей в 2019 году, но с последующим спадом в 2020 году приблизительно до уровня 2018 года.

Налицо двойственность индустрии культуры. Массовая культура, рыночная экономика, бизнес как состояние общества содержат в себе как позитивные, так и негативные тенденции (Розин 2019). Научная новизна заключается в авторской модели основных противоположных паттернов современного состояния системы культуры России «ценность» и «стойкость», «информация» и «знание», «услуга» и «творчество». При формировании двух противоположных комбинаций паттернов путем наложения полей одной на другую образуется область, где пересекаются их компоненты. Эта область, учитывающая все характеристики трех пар противоположных паттернов индустрии культуры, и будет интегральной областью функционирования индустрии культуры.

В результате конвергенции противоположных паттернов может сформироваться новый тип индустрии культуры, в котором экономические факторы не находятся в приоритетном положении, а именно нематериальные факторы определяют направление развития индустрии культуры. Формируется новый тип экономических составляющих, отвечающих ценностным культурным предпочтениям.

Литература и источники

- Адорно Т., Хоркхаймер М.* (2016) Культурная индустрия. Просвещение как способ обмана масс. М.: Ад Маргинем Пресс.
- Мальшина Н. А.* (2021). Модель функционирования индустрии культуры: латентные паттерны общества массового потребления // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. № 4. С. 40–46.
- Показатели эффективности в сфере культуры // индустрия культуры.рф [Электронный ресурс]. URL: <https://индустриякультуры.рф/> (дата обращения: 06.06.2022).
- Мальшина Н. А.* (2019). Разработка модели новой парадигмы развития индустрии культуры // Научные исследования и разработки. Экономика фирмы. Т. 8. № 3. С. 52–60.
- Мальшина Н. А.* (2022). Потокные процессы как основа динамики культурных индустриальных форм // Сервис plus. Т. 16. № 2. С. 142–153.
- Розин В. М.* (2019). Концепция «посткультуры» // Культура и искусство. № 6. С. 45–52.

UNITY AND OPPOSITES OF THE CONTENT OF THE RUSSIAN CULTURAL INDUSTRY

NATALIA MALSHINA (e-mail: malsnataliya@yandex.ru). Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov (Saratov, Russia).

The author's concept of the model of functioning of the cultural industry is based on the convergence/convergence of the opposite pat-

terns «value» and «cost», «information» and «knowledge», «service» and «creativity». When forming two opposite combinations of patterns by superimposing fields of one on the other, an area is formed where their components intersect. This area, which takes into account all the characteristics of the three pairs of opposite patterns of the cultural industry, will be an integral area of the functioning of the cultural industry. The results of using the proposed model give a more detailed and objective picture of the evaluation of cultural institutions. DEA-analysis allows us to determine the direction of the search for constructive solutions in the management system, when developing plans and monitoring activities as an effective tool for modeling competitive, sustainable and balanced socio-economic development of the region.

KEYWORDS: culture industry, latent patterns, mass consumption, value, cost.

Управление учреждениями культуры в условиях кризиса

Екатерина Шекова

ШЕКОВА ЕКАТЕРИНА ЛЕОНИДОВНА (e-mail: shekova@mail.ru), кандидат экономических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (Санкт-Петербург, Россия).

В статье рассматриваются особенности антикризисного управления учреждениями культуры в современных условиях политических и экономических санкций. Большое значение приобретает механизм сочетания разных форм собственности в рамках учреждения культуры. Особое внимание уделяется работе автономных учреждений как перспективной форме работы учреждений культуры в кризисных условиях. В статье также исследуется сочетание различных форм собственности в рамках государственных учреждений культуры на примере открытия самостоятельных подразделений — благотворительных обществ и фондов, которые позволяют развивать некоммерческие и предпринимательские направления работы учреждения культуры, привлекать ресурсы из различных источников в современных условиях.

Ключевые слова: антикризисное управление, учреждения культуры, формы собственности, автономное учреждение, общественная организация, благотворительный фонд.

В новых условиях политических и экономических санкций деятельность учреждений культуры претерпевает значительные изменения. Сокращение международных проектов, доходов от основной деятельности требует от учреждений культуры применения антикризисного управления, направления менедж-

мента, нацеленного на обеспечение работы организации в кризисных условиях внешней среды.

Одним из направлений антикризисного управления выступает сочетание разных форм собственности в рамках учреждения культуры. В качестве примера можно рассматривать создание автономного учреждения, чья деятельность основывается на применении различных форм собственности, согласно ст. 2 Федерального закона от 03.11.2006 №174-ФЗ «Об автономных учреждениях».

С одной стороны, автономное учреждение наделяется имуществом, закрепленным за ним на праве оперативного управления в соответствии с ГК РФ. Собственником имущества автономного учреждения является соответственно Российская Федерация, субъект Российской Федерации, муниципальное образование. Автономное учреждение без согласия учредителя не вправе распоряжаться недвижимым имуществом и особо ценным движимым имуществом (имуществом, без которого осуществление автономным учреждением своей уставной деятельности будет существенно затруднено), закрепленными за ним учредителем или приобретенными автономным учреждением за счет средств, выделенных ему учредителем на приобретение этого имущества. К такому имуществу, например, относятся объекты культурного наследия (памятники истории и культуры) народов Российской Федерации, культурные ценности, природные ресурсы (за исключением земельных участков).

С другой стороны, автономное учреждение вправе приобретать движимое и недвижимое имущество за счет внебюджетных средств и распоряжаться им самостоятельно без согласия учредителя. Иными словами, если автономное учреждение культуры приобрело помещение на собственные средства, то оно вправе продать это помещение, сдать в аренду, использовать

ТАБЛИЦА 1. Виды и

Критерии сравнения	Автономное учреждение
Финансовое обеспечение	В виде субсидий в соответствии с заданием учредителя и на содержание имущества
Распоряжение имуществом	Всем имуществом, кроме: а) особо ценного движимого имущества, закрепленного собственником; б) недвижимого имущества, закрепленного собственником.
Особо ценное движимое имущество	Перечень определяется учредителем
Право на совершение крупных сделок	С предварительного согласия наблюдательного совета
Приносящая доход деятельность	Доходы поступают в самостоятельное распоряжение
Ответственность учреждения по своим обязательствам	Отвечает всем имуществом, кроме: а) особо ценного движимого имущества, закрепленного собственником; б) недвижимого имущества, закрепленного собственником.
Ответственность собственника	Не несет ответственности по обязательствам учреждения
Открытие счетов	Счета в кредитных организациях
Учет	Коммерческий план счетов
Отчетность	Государственные (муниципальные) уч о своей деятельности (единый сайт в се

Источник: составлено авторами.

характеристики учреждений

Бюджетное учреждение (с расширенным объемом прав)	Казенное учреждение
Субсидии в соответствии с заданием учредителя; на содержание имущества; на иные цели Средства бюджета: на исполнение публичных денежных обязательств перед физическими лицами; на осуществление мероприятий в соответствии с нормативно-правовыми актами	На основе бюджетной сметы
Всем имуществом, кроме: а) особо ценного движимого имущества, закрепленного собственником; б) любого недвижимого имущества (только с согласия учредителя)	Не вправе распоряжаться любым имуществом
Перечень определяется учредителем	Не выделяется
С предварительного согласия учредителя	Отсутствует
Доходы поступают в самостоятельное распоряжение	Полученные доходы зачисляются в бюджет
Отвечает всем имуществом, кроме: а) особо ценного движимого имущества, закрепленного собственником; б) любого недвижимого имущества.	В пределах доведенных лимитов бюджетных обязательств
Не несет ответственности по обязательствам учреждения	Субсидиарная ответственность
Только в органах Федерального казначейства (финансовых органах)	Только в органах Федерального казначейства
Коммерческий план счетов с ведением аналитического учета по укрупненным кодам КОСГУ, а в части средств бюджета — по бюджетному плану счетов	Бюджетный план счетов
реждения обязаны обеспечивать публичность и открытость отчетов (Интернет)	

в качестве залога. Однако совершение крупных сделок с имуществом автономного учреждения требует предварительного согласия наблюдательного совета учреждения, органа, осуществляющего внешний контроль за деятельностью учреждения.

Для того чтобы автономное учреждение имело возможность управлять собственным имуществом, Закон предоставил права учреждению открывать расчетные и иные счета в кредитных организациях, включая валютные счета. В отличие от бюджетных и казенных учреждений автономные учреждения не обязаны осуществлять все операции с безналичными денежными средствами через лицевые счета, открытые в федеральном казначействе, что будет способствовать значительному повышению мобильности финансовых потоков и тем самым позволит более оперативно решать неотложные финансовые вопросы (см. табл. 1).

Сочетание разных форм собственности в рамках автономного учреждения определяет различные источники финансирования деятельности.

Взамен существующего для бюджетных организаций бюджетно-сметного порядка финансирования для автономных учреждений установлен особый порядок: учредитель дает автономному учреждению задание на оказание социально значимых услуг (выставочную деятельность, прокат спектаклей, новые театральные постановки и др.), которое обязательно для выполнения (Постановление Правительства РФ, 2008).

Собственные доходы автономного учреждения остаются в его самостоятельном распоряжении, используются им для достижения целей, ради которых оно создано, и не относятся к доходам бюджета. Заработанные автономным учреждением денежные средства и приобретенное за счет них имущество (здания, оборудование и др.) не могут быть переданы другим государственным (муниципальным) организациям.

Однако наряду с большей финансовой самостоятельностью автономное учреждение наделяется большей ответственностью по своим обязательствам. Автономное учреждение отвечает по своим обязательствам закрепленным за ним имуществом, за исключением недвижимого имущества и особо ценного движимого имущества, закрепленных за ним учредителем или приобретенных автономным учреждением за счет средств, выделенных ему учредителем на приобретение этого имущества.

Сочетание разных форм собственности и большая имущественная и финансовая самостоятельность автономного учреждения создают предпосылки для развития им различных направлений деятельности в соответствии с уставом, для расширения партнерских связей.

В области антикризисного управления большое значение имеет опыт работы Сочинского концертно-филармонического объединения (СКФО), которое было создано в 2010 году по решению Администрации города-курорта Сочи. СКФО является инновационным примером антикризисного проекта в области культуры и создано на базе Муниципального учреждения культуры (МУК) «Сочинская филармония» путем присоединения Зала органной и камерной музыки им. А. Ф. Дебольской.

Таким образом, в целях оптимизации имеющихся ресурсов и для повышения эффективности объединились Зимний театр (с залом на 977 мест), ведущий свою историю с 1938 года в редком для России формате «театр без собственной труппы»; филармонические коллективы объединенной Сочинской филармонии, в том числе Сочинский симфонический оркестр; Зал органной и камерной музыки имени А. Ф. Дебольской, в состав которого вошли оркестр, хор и солисты.

СКФО-реорганизация проводилась в три этапа. Сначала СКФО было зарегистрировано в статусе муни-

ТАБЛИЦА 2. Показатели работы СКФО
с 2010 по 2017 год

№	Показатели	2010	2017
1	Число мероприятий, ед.	617	1082
2	Количество зрителей, чел.	210400	552200
3	Собственные доходы, млн руб.	28,3	35,5

Источник: внутренняя отчетность СКФО.

ципального учреждения культуры (МУК). На втором этапе СКФО было реорганизовано в муниципальное бюджетное учреждение культуры (МБУК). В 2013 году СКФО было реорганизовано в муниципальное автономное учреждение культуры (МАУК), что позволило оперативнее решать неотложные финансовые вопросы, развивать взаимовыгодное сотрудничество с институтами гражданского общества, коммерческими структурами и частными лицами, привлекать необходимые ресурсы, в том числе кадровые, кредиты коммерческих банков, займы у частных лиц. Как результат, показатели работы СКФО существенно возросли: увеличилось число проводимых мероприятий, количество зрителей и поступлений от приносящей доход деятельности (см. табл. 2).

Сочетание различных форм собственности в рамках государственных учреждений культуры проявилось в последнее время также в организации самостоятельных подразделений учреждений культуры — благотворительных обществ и фондов. Целью данных благотворительных структур является реализация партнерских проектов, привлечение средств не в бюджет учреждения культуры, а в специально созданные самостоятельные организации, что обеспечивает целый ряд преимуществ.

Фонд может учреждаться физическими и юридическими лицами на основе добровольных имущественных взносов для некоммерческих целей. В отличие от учреждения, которое владеет имуществом на правах оперативного управления и не несет полной ответственности по своим долгам, фонд является собственником своего имущества и полностью отвечает по своим обязательствам. Основными направлениями деятельности фонда являются привлечение финансовых средств и дальнейшее их распределение на конкурсной основе на некоммерческие цели. Фонд имеет право активно заниматься предпринимательской деятельностью и выступает в большинстве случаев как финансовый институт (размещает привлеченные средства на счетах банков, страховых компаний, в ценные бумаги). Обязательным органом управления фонда является попечительский совет, который осуществляет надзор за деятельностью фонда, расходованием финансовых средств (см. табл. 2).

В отличие от фонда общественная организация создается гражданами и общественными объединениями, имеющими статус юридического лица. Добровольное объединение, чаще всего физических лиц, происходит для защиты общих интересов и достижения совместных целей. Общественная организация может регистрироваться и приобретать права юридического лица, либо функционировать без государственной регистрации и приобретения прав юридического лица.

Деятельность общественной организации основана на системе членства, которая предполагает документальное оформление прав и обязанностей членов, регулярную уплату установленных членских взносов и др. Источниками формирования имущества общественной организации являются взносы учредителей, членские взносы, доходы от предпринимательской

ТАБЛИЦА 3. Правовые особенности учреждения,

Вещные права НКО	Вещные права учредителей (членов, участников) НКО	Ответственность учредителей (членов, участников) по обязательствам НКО
1. Учреждение		
Имущество на праве оперативного управления	Сохраняют право собственности на переданное имущество	Субсидиарная ответственность
2. Фонд		
Имущество на праве собственности	Не сохраняют право собственности на переданное имущество	Учредители не несут ответственности по обязательствам организации
3. Общественная организация		
Имущество на праве собственности	Не сохраняют право собственности на переданное имущество	Учредители (члены) не несут ответственности по обязательствам организации

Источник: составлено авторами.

деятельности (если общественная организация имеет права юридического лица) (см. табл. 3).

Преимуществами открытия при учреждении культуры фонда или общественной организации являются следующие аспекты.

Во-первых, фонд и общественная организация имеют большую свободу в выборе направлений уставной деятельности, чем учреждение культуры. Они могут более широко осуществлять предпринимательскую деятельность, а именно: производить товары и услуги, приобретать и реализовывать ценные бумаги, имуще-

фонда и общественной организации

Учредительные документы	Членство	Предпринимательская деятельность	Высший орган управления
Устав	Нет	Ведется для достижения уставных целей	Определяется учредителем
Устав	Нет	Ведется для достижения уставных целей	Исполнительный директор, попечительский совет
Устав	Есть	Ведется для достижения уставных целей (при условии гос. регистрации)	Конференция (съезд), общее собрание

ственные и неимущественные права, учреждать и участвовать в хозяйственных обществах и др. (см. табл. 3).

Во-вторых, фонд и общественная организация самостоятельно распоряжаются своим имуществом в отличие от учреждения, которое владеет имуществом на правах оперативного управления. Имущественная независимость создает дополнительные предпосылки для эффективного управления фондом и общественной организацией.

В-третьих, фонд и общественная организация отличаются большим доверием со стороны физических и юридических лиц, так как последние имеют более

широкие возможности контроля над движением финансовых средств. Это, в частности, следует из того, что в обязанности фонда и общественной организации входит ежегодная публикация отчетов об использовании своего имущества, что позволяет заинтересованным лицам отслеживать направления расходования средств. Учреждения культуры не имеют таких обязательств, поэтому их годовые отчеты либо вовсе не публикуются, либо публикуются не ежегодно. Таким образом, учреждения культуры отличаются более закрытым характером информации, что не всегда устраивает лиц, финансирующих организации культуры.

Одним из самых значительных преимуществ открытия при учреждениях культуры благотворительных фондов и общественных организаций является их независимость в вопросах планирования расходов и привлечения внебюджетных средств.

Наряду с преимуществами создания благотворительных организаций при учреждениях культуры можно выделить и ряд недостатков.

Прежде всего, благотворительный фонд и общественная организация отвечают по собственным обязательствам всем своим имуществом в отличие от учреждения культуры. Последнее отвечает по обязательствам только в пределах имеющихся у него денежных средств, а оставшаяся ответственность возлагается на учредителя. Следовательно, фонд и общественная организация являются более рисковыми структурами, чем учреждение, что может останавливать учреждения культуры открывать подобные организации.

Кроме того, создание благотворительного фонда или общественной организации сопряжено с усложнением процессов управления, снижением оперативности вовлечения средств в финансирование программ

учреждения культуры, а также дополнительными административными расходами. Усложнение организационных процессов связано с появлением новых органов управления фондом и общественной организацией: в первом случае — попечительского совета, правления фонда и исполнительной дирекции во главе с президентом, а во втором случае — консультационного совета во главе с управляющим. Любое расходование средств фонда и общественной организации требует процедуры согласования решений со стороны учреждения культуры и данных структур.

Благотворительный фонд и общественная организация являются разными организационно-правовыми формами благотворительных организаций и имеют существенные различия.

Во-первых, основное различие состоит в том, что общественная организация основана на членстве, а фонд — на добровольных имущественных взносах. В качестве членов общественной организации могут выступать физические лица и юридические лица — только общественные объединения, тогда как в роли вкладчиков фонда — физические и все юридические лица (ФЗ-82 «Об общественных объединениях»).

Во-вторых, членство в общественной организации, как правило, возобновляется каждый год, хотя могут быть предусмотрены категории членства на несколько лет и пожизненно. Поступления в фонд в большинстве случаев носят разовый характер и предназначаются строго для осуществления конкретных целевых программ и проектов.

В-третьих, размеры членских взносов общественной организации четко определены в денежном выражении и дифференцированы в зависимости от категорий членства. Фонд не ограничивает размер и характер вложений (материальные, денежные и иные взносы), но в основном занимается привлече-

ТАБЛИЦА 4. Модели благотворительных организаций при учреждениях культуры

№	Модели	Характеристики
1	Простая внутренняя модель	Общественное объединение не является самостоятельным юридическим лицом, а представляет структурное подразделение учреждения культуры — клубы друзей Русского музея, Третьяковской галереи, Московского художественного академического театра (МХАТ).
2	Сложная внутренняя модель	Несколько общественных объединений действуют в рамках структурных подразделений одного учреждения культуры (клубы Государственного Эрмитажа, Лига друзей Свердловской филармонии).
3	Простая внешняя модель	Благотворительный фонд или общественная организация действуют как самостоятельные юридические лица и рассматривают уставной целью поддержку конкретного учреждения культуры (их задачи: реализация проектов, сбор финансовых средств, организация мероприятий) — Фонд развития Большого театра, Благотворительный фонд Большого драматического театра им. Г. А. Товстоногова в Санкт-Петербурге.
4	Сложная внешняя модель	Разветвленная сеть благотворительных фондов и общественных организаций при учреждении культуры (иногда с выделением координационного центра) — Сочинское концертно-филармоническое объединение.

Источник: составлено авторами.

нием крупных денежных средств под реализацию целевых программ.

В-четвертых, в ответ на членские взносы общественная организация предоставляет членам стандартные некоммерческие привилегии, такие как право участия

в специальных мероприятиях, возможности бесплатного посещения учреждения культуры, информацию о новостях организации и др. Фонд предлагает в ответ на финансовый вклад различные коммерческие услуги, например право называться спонсором или благотворителем учреждения культуры, состоять в его рекламных сообщениях и списках и др.

Рассмотренные особенности функционирования благотворительной общественной организации и фонда свидетельствуют об их принципиальных различиях, которые важно учитывать при выборе организационно-правовой формы деятельности благотворительной организации в сфере культуры.

Различные формы существования благотворительных организаций при учреждениях культуры позволяют выделить четыре модели функционирования благотворительных организаций при учреждениях культуры (см. табл. 4).

Простая внутренняя модель

Особенностями внутренней модели является то, что общественная организация или фонд не являются самостоятельными юридическими лицами, а представляют структурные подразделения учреждения культуры. Согласно Федеральному закону от 19.05.1995 № 82-ФЗ «Об общественных объединениях», общественная организация и фонд вправе не регистрироваться в органах юстиции и, следовательно, не приобретать прав юридического лица. Использование внутренней модели рекомендуется на начальном этапе фандрейзинга, а также при его небольших масштабах.

На сегодняшний день в России примерами внутренней модели являются клубы друзей Русского музея, Третьяковской галереи, Московского художествен-

ного академического театра (МХАТ). В большинстве случаев общества друзей существуют как внутренние подразделения отделов развития. Так, в Государственной Третьяковской галерее общество друзей является структурной единицей отдела развития.

Целью общества друзей галереи является всемерное содействие деятельности Государственной Третьяковской галереи в выполнении ее основных задач по хранению, собиранию и экспонированию произведений отечественного изобразительного искусства, научно-исследовательской и просветительской деятельности в области культуры и искусства.

В обществе друзей галереи разработано индивидуальное и корпоративное членство, каждое из которых насчитывает до шести уровней (начальный, серебряный, бронзовый, золотой, платиновый, бриллиантовый) в зависимости от суммы взноса.

Начальный уровень индивидуальной системы членства требует внесения годового взноса, что дает право бесплатного неограниченного посещения галереи в течение года, уведомление о проходящих выставках в музее. Более высокие уровни индивидуальной системы членства, требующие внесения больших годовых взносов, предоставляют такие дополнительные привилегии, как проведение собственных мероприятий на территории галереи, размещение имени члена в Почетной книге друзей Третьяковской галереи и в списке членов друзей при входе на основную экспозицию.

Для юридических лиц членский взнос в общество друзей галереи дает право руководителю компании, а также двум ее сотрудникам бесплатно в течение года посещать музей, вернисажи выставок, иные мероприятия галереи (встречи, концерты) и ежегодный торжественный прием для членов общества друзей. Кроме того, компания может заказать одну бесплатную экс-

курсию для своих сотрудников и членов их семей. Название компании при этом на протяжении года размещается в списке членов Общества друзей при входе на основную экспозицию.

Сложная внутренняя модель

Сложная внутренняя модель представляет собой функционирование нескольких общественных объединений, действующих как структурные подразделения учреждения культуры.

Так, в Государственном Эрмитаже функционируют два общественных объединения — это Клуб друзей Эрмитажа, являющийся структурной единицей отдела развития, и Студенческий клуб «Эрмитаж», подчиняющийся начальнику научно-просветительского отдела.

Студенческий клуб представляет собой неформальное общественное объединение студенческой молодежи и ведет многоплановую и разнообразную деятельность, включающую образовательные и культурные программы, обучение волонтеров, подготовку и проведение различного рода акций, в том числе PR-мероприятия. Целями Студенческого клуба являются приобщение молодежи к художественным ценностям, формирование интеллектуальной, образованной и динамичной среды петербургского студенчества, подготовка потенциальных помощников музея.

В другое общественное объединение Эрмитажа — Клуб друзей может вступить как физическое, так и юридическое лицо. Все взносы в Клуб друзей носят целевой характер. Другими словами, сам вкладчик определяет направления расходования средств, например на реставрацию экспонатов, реконструкцию зданий и залов, научно-просветительные програм-

мы, выставочные проекты, издательскую деятельность, улучшение условий приема посетителей и т. д. Со своей стороны, музей предоставляет своим членам ряд привилегий. Так, все юридические лица получают почетный диплом Коллективного члена Клуба друзей Эрмитажа, а для руководителей компании выдаются персональные карточки, дающие право на бесплатное посещение музея и участие в клубных мероприятиях. Кроме того, названия организаций, внесших значительные благотворительные средства, включаются в список «Меценаты и спонсоры Эрмитажа» в годовом отчете музея, каталогах временных выставок, средствах массовой информации, а также заносятся на доску почетных спонсоров Эрмитажа. Официальным спонсорам и покровителям музея предоставляется приоритетное право на проведение корпоративных мероприятий в залах Эрмитажа и участие руководителей компаний в совете Клуба друзей. Для индивидуальных членов привилегии ограничиваются получением персональной карточки, дающей право на бесплатный вход в музей, посещение выставок, концертов и клубных мероприятий, 20% скидки на сувенирную и печатную продукцию музея.

Сложная внутренняя модель позволяет работать с разными целевыми аудиториями и привлекать большие объемы поддержки в учреждение культуры.

Простая внешняя модель

В отличие от внутренней модели, простая внешняя модель характеризуется тем, что благотворительный фонд или общественная организация действуют как самостоятельные юридические лица и имеют уставной целью поддержку конкретного учреждения культуры. В их задачи могут входить организация куль-



РИСУНОК 1. Сложная внешняя модель функционирования благотворительного фонда (общественной организации)

турно-просветительских мероприятий, привлечение волонтеров, благотворительных пожертвований. Простая внешняя модель может быть использована для более эффективного привлечения грантовых средств под реализацию крупных проектов.

Сложная внешняя модель

Сложная внешняя модель характеризуется наличием разветвленной сети благотворительных фондов и общественных организаций при учреждении культуры (рис. 1).

Сложная внешняя модель позволяет усовершенствовать проектную деятельность при достаточно больших масштабах. Примером сложной внешней мо-

дели является опыт СКФО. При СКФО было создано общественное объединение без образования юридического лица «Сочинское филармоническое собрание (СФС)». Для систематизации усилий, направленных на формирование, укрепление целевых зрительских аудиторий была разработана Корпоративная филармоническая целевая программа (КФЦП) «Можно ли жить без музыки?», паспорт которой стал приложением к Муниципальному заданию СКФО на текущий календарный и плановые периоды и стал основой для формирования клубного сообщества друзей СКФО.

Вовлечение СКФО в грантовую деятельность потребовало создания официального «грантового оператора», функции которого с 2013 года стало выполнять Частное учреждение культуры (первое частное учреждение культуры в Краснодарском крае) «Агентство театрально-концертных дел «Артикон», создание которого было инициировано СКФО. СКФО — первое учреждение в Краснодарском крае, которое вывело билетные продажи в интернет и запустило Электронную систему многоканальных билетных продаж. Билеты СКФО стали доступны для приобретения не только на официальном интернет-сайте СКФО, но и в специально созданном мобильном приложении для смартфонов и айфонов, в социальных сетях «Фейсбук», «ВКонтакте» в официальных группах СКФО. Активизация деятельности Сочинского симфонического оркестра (ССО) потребовала создания Фонда поддержки ССО, учредителями которого выступили физические лица из состава самых активных музыкантов.

Являясь самостоятельным юридическим лицом, Фонд поддержки ССО стал активно способствовать проектной деятельности Сочинской филармонии, центром которой стал Сочинский симфонический оркестр.

Основными системными акциями и проектными направлениями стали:

- Ежегодные «Летние Дадамяновские встречи в Сочи» (совместный проект СКФО с Высшей школой деятелей сценических искусств, основателем и научным руководителем которой является выдающийся Геннадий Дадамян);
- Федеральный фестиваль «Театральный олимп» в Сочи (совместный проект СКФО с генеральным продюсером фестиваля Ольгой Сенаторовой);
- Дни памяти Петра Бажанова в Сочи и вручение Премии имени П. Бажанова «За поддержку культурных инициатив»;
- «Золотые лекции» превратили Зимний театр в активно действующий конференц-холл;
- Инклюзивное направление деятельности сформировано через программный комплекс, направленный на реабилитацию людей с ограниченными возможностями здоровья средствами сценических искусств «Неограниченная жизнь». Логичным итогом указанного направления деятельности стало создание Центра социокультурных проектов и инклюзивного волонтерства «Неограниченная жизнь».

Итак, выделенные модели свидетельствуют о широком распространении в сфере культуры благотворительных структур, призванных решать задачи развития учреждений культуры. Преимущества создания благотворительных организаций при учреждениях культуры и выбор соответствующей модели дает возможность учреждениям культуры повысить эффективность организации благотворительных программ и привлечения финансирования.

Таким образом, сочетание различных форм собственности является актуальным направлением ан-

тикризисного управления для учреждений культуры, которые заинтересованы в развитии некоммерческих и предпринимательских направлений работы, привлечении ресурсов из различных источников в современных условиях.

Литература и источники

Постановление Правительства РФ от 18.03.2008 №182 «Об условиях и порядке формирования задания учредителя в отношении автономного учреждения, созданного на базе имущества, находящегося в федеральной собственности, и порядке финансового обеспечения выполнения задания».

Федеральный закон РФ от 19.05.1995 «Об общественных объединениях» № 82-ФЗ. М.: Ось-89, 2002.

Федеральный закон «Об автономных учреждениях» от 03.11.2006 №174-ФЗ с комментариями. М.: Мозаика-Синтез, 2011.

MANAGEMENT OF CULTURAL INSTITUTIONS IN TERMS OF CRISIS

ЕКАТЕРИНА ШЕКОВА (e-mail: shekova@mail.ru). Saint Petersburg University of Film and Television.

The article discusses the features of anti-crisis management of cultural institutions in current conditions of political and economic sanctions. The mechanism of combining different forms of ownership within a cultural institution is of great importance. Special attention is paid to the work of autonomous institutions as a promising form of work of cultural institutions in crisis conditions. The article also explores the combination of various forms of ownership within the framework of state cultural institutions by the example of the opening of independent units — charitable societies and foundations that allow the development of non-profit and entrepreneurial areas of work of cultural institutions, to attract resources from various sources in modern conditions.

KEYWORDS: anti-crisis management, cultural institutions, forms of ownership, autonomous institution, public organization, charitable foundation.

Искусство организации Больших гуляний в московском городском Манеже в последней четверти XIX века

Елена Юдина

Юдина Елена Юрьевна (e-mail: YudinaEYu@mgpu.ru), кандидат исторических наук, доцент института естествознания и спортивных технологий Московского городского педагогического университета (Москва, Россия).

Статья посвящена такому явлению, как праздник в условиях городской среды в императорской России. В течение XIX века взгляд на городской досуг меняется в сторону ухода традиционных форм и ориентации на нововведения. Благотворительные по форме и увеселительные по сути гуляния проводились под контролем муниципалитета и разных благотворительных обществ. Увеселительная программа гуляний рассматривалась организаторами как возможность привлечения организованной массы горожан для светского празднования религиозных праздников (Рождества, Масленицы, Пасхи). В работе исследуются способы привлечения городского населения разных общественных слоев с использованием маркетинговых технологий, а также возможностей PR и рекламы этого периода. В качестве источника послужили архивные документы (отчеты) Комиссии по устройству гуляний в Московском городском Манеже Центрального исторического архива г. Москвы.

Ключевые слова: гуляния, досуг, развлечения, лотереи, Пасха, благотворительность, манеж, пресса, реклама.

Досугово-развлекательная сфера города в российском государстве уже в XVII—XVIII веках оформилась как коммуникация публичная и массовая. Забавы, со-

ставлявшие программу народных празднеств (гуляний), долгое время были слишком старинны и даже «первобытны», как отмечал литератор и мемуарист М. И. Пыляев, «эти главные черты были: пьянство, пляски, кулачные бои и т. д.» (Пыляев 1990. С. 93). Однако уже в начале XIX столетия был разбит Кремлевский сад с гротом и гуляние в нем приобрело статус самого аристократического: «днем и вечером видели все высшее отборное общество, щегольски одетую молодежь с очками и лорнетами и целые семейства, разгуливавшие толпами» (Пыляев 1990. С. 340).

Философ Н. А. Хренов, исследуя сферу и виды досуга как культурного феномена, отмечал, что досуговая культура России с XVIII века, от Петра Первого, проходила несколько стадий: отрицание средневековых консервативных ценностей, вовлечение крестьянства в городскую среду и попытка искусственной реконструкции старых традиционных ценностей в пореформенную эпоху (Хренов 2021. С. 412–415). Ценности традиционно-элитарной дворянской культуры к 80-м годам XIX века, распадаясь, проецируются на народные массы и внедряются в период реформаторских преобразований, придавая общественной жизни черты театральности. Начало этих процессов не только в столичных центрах прослеживал и историк А. И. Куприянов, исследуя изменения городской культуры русской провинции первой половины XIX века (Куприянов 2007. С. 474–475). Представители неаристократических сословий горожан тоже считали себя в силах участвовать в управлении разными областями городской жизни, в том числе и досугом.

Организация большого периодического городского праздника в Российской империи стала насущной в 80-е годы XIX века. Именно в это время происходила реставрация публичных пространств всесословного общенародного характера. Одним из направлений

деятельности Городской управы (муниципалитета) являлось инициирование и организация массовых масленичных и пасхальных гуляний. Местом их проведения в столичном Санкт-Петербурге было выбрано здание Манежа. В Москве действовали аналогично — таким местом стал экзерциргауз — московский городской Манеж. Н. Д. Рогожина выразила концептуальную идею в исследовании темы пасхальных гуляний в работе «Пасхальный праздник в повседневной жизни Петербурга и Москвы в конце XIX — начале XX века». Нельзя не согласиться с мнением Н. Д. Рогожиной, что со времени воцарения Александра III правительственная реакция нашла политический идеал в образе Московской Руси XVII века (как и в художественной культуре) «со свойственными ей представлениями о сакральном характере верховной власти и, следовательно, об особой роли православия и Православной церкви в деле легитимации самодержавия» (Рогожина 2009. С. 5).

Пасхальный праздник был сопряжен с благотворительным, общественно значимым делом. Некоторые газеты подавали причину организации гуляний не так прямолинейно: просто скучно, слякоть и грязь, до дач не доберешься, и нужно где-то убить «гулевое» время. Критики в прессе было все же меньше, чем положительных публикаций. Но тема организации и рекламирования, на наш взгляд, может и должна быть раскрыта гораздо шире. Тем более что Рогожина Н. Д. использовала в работе материалы фонда 475 Московской столичной полиции, но материалы фонда 898 Комиссии по устройству гуляний в Московском городском Манеже (1886–1910) тоже стоит привлечь к рассмотрению, как содержащие ценнейшую отчетную информацию.

Большие пасхальные гуляния в Манеже проходили в 1893 году в период с 29 марта по 5 апреля. Так

Сырная неделя (масленичная) праздновалась до поста, а праздник снова возвращался весной с Пасхой. Из прессы и отчетов, хранящихся в архивном деле №10 фонда 898 в ЦИАМ от 1893 года, можно составить представление об организации, ходе гуляний и их результатах*. Вместе с документами, хранящимися в других делах того же фонда за другие годы, материалы создают довольно интересный образ праздника.

Подготовительной работой по организации гуляний занимался в течение нескольких десятилетий Владимир Эдуардович Грипенберг. В отчете за 1893 год указана сумма в 5424 рубля 61 копейку, собранные в ходе празднеств и показанные как чистая прибыль. Денежная сумма была разделена по окончании гуляний между командующим войсками Московского военного округа (1808 рублей 21 копейка), Обществом «Белый крест» (1446 рублей 56 копеек), Дамским попечительством о бедных в Москве (1446 рублей 56 копеек), Обществом попечения о немущих и нуждающихся в защите детей в Москве (723 рублей 28 копеек).

Организация таких гуляний предполагала особенное отношение властей. Кроме определения локаций, продуманного освещения, мебелировки, декорирования, охраны, гуляния продвигались в московской прессе, на что тратились значительные денежные суммы. За подачу публикаций в 1893 году выплачено организаторами 1058 рублей 70 копеек. Из них только агенту рекламного агентства купцу К. С. Козловскому было выплачено 526 рублей 95 копеек, разносчикам

* ЦИАМ. Ф. 898. Комиссия по устройству гуляний в Московском городском Манеже. Оп. 1. Д. 10. Дело по устройству гуляний в московском Манеже на Пасхальной неделе с 29.03. по 05.04.1893. 479 л.

афиш по городу — 5 рублей. Выпускались контрамарки для репортеров и журналистов (корреспондентские билеты), видимо, с надеждой на выпуск положительной рецензии.

Реклама анонсов давалась в «Московских ведомостях», «Московских известиях», «Московском листке» и «Русском листке», «Новостях дня» и Московско-немецкой газете со значительной скидкой до 40%. Перед началом проведения гуляний в типографиях заказывалось большое количество цветных афиш и программ в виде буклетов о праздновании с перечислением участников (цирковых артистов, хоров, оркестров, театральных представлений и лотерей-аллегри), сопровождаемые рекламными объявлениями. О детской лотерее-аллегри, проведенной во время рождественских гуляний 1891 года в пользу первого приюта общества попечения о неимущих и нуждающихся в защите детей в Москве, остались сведения в деле № 4, содержащем список призов, среди которых щетка для усов, рюмка, портсигар, одеколон, корзинки, гребенки, ключ, пенал, фартук детский и прочие мелочи. Чья-то заботливая рука заменила часть призов в списке на молочник, рюмку для яйца, сахарницу мельхиоровую. Всех наименований в списке — 830 позиций*. В 1886 году доход от лотереи-аллегри составил 1088 рублей 97 копеек при затратах в 140 рублей 70 копеек**, а в 1891 — уже 1624 рубля 72 копейки при

* ЦИАМ. Ф. 898. Комиссия по устройству гуляний в Московском городском Манеже. Оп. 1. Д. 4. Дело о ходатайстве о проведении детской лотереи-аллегри во время рождественских гуляний в пользу первого приюта общества попечения о неимущих и нуждающихся в защите детей в Москве 29.03.1891. Л. 8. Л. 32–47.

** ЦИАМ. Ф. 898. Комиссия по устройству гуляний в Московском городском Манеже. Оп. 1. Д. 1. Дело по устройству гуля-

затратах в 721 рубль 90 копеек*. Аллегри проводились неоднократно в большие праздники и пользовались популярностью у посетителей.

Гуляния проходили ежедневно с 12 до 17 часов дня («денные» детские гуляния с 12 до 16 часов) и с 19 часов вечера до часа ночи. За первые три дня в Манеже побывало 12 тысяч посетителей. Газета «Московские известия» 2 апреля 1893 года опубликовала заметку:

Народные гуляния в городском Манеже с каждым годом все более и более поражают публику, благодаря разнообразной программе увеселений. За 4 дня в Манеже побывало до 15 000 посетителей**.

То есть примерно по 3,5 тысячи человек в день.

Публику действительно нужно было поражать. Газеты активно расписывали нововведения в оформлении, сравнивая с прежними годами, и восхищались «изящным вкусом» устроителей, по заказу последних же. В статьях упоминалась и колоннада, и декорация-диорама «Ночь в Венеции» (за 1000 рублей), наличие живых цветов (азалии, гиацинты и тюльпаны, 2000 елок, 15 пальм и других растений, заказанных у садовода Н. Н. Плетнева), затянутые голубой тканью ложи, скульптурные фигуры, белые ажурные рез-

ний в московском Манеже на рождественской неделе с 6.12. по 13.12.1886. Л. 88; Л. 145–146.

* ЦИАМ. Ф. 898. Комиссия по устройству гуляний в Московском городском Манеже. Оп. 1. Д. 4. Дело о ходатайстве о проведении детской лотереи-аллегри во время рождественских гуляний в пользу первого приюта общества попечения о неимущих и нуждающихся в защите детей в Москве 29.03.1891. Л. 52–53.

** ЦИАМ. Ф. 898. Комиссия по устройству гуляний в Московском городском Манеже. Оп. 1. Д. 10. Дело по устройству гуляний в московском Манеже на Пасхальной неделе с 29.03. по 05.04.1893. Л. 465.

ные арки у входа, украшенные цветами же. В 1894 году вход-портал театра изображался как «Дворец реклам», а боковая эстрада как «Ночь в Венеции», указывались имена работавших над декором художников.

Особо оговаривались новинки программы как в 1893 году, так и в другие годы: участие балетных трупп (например, балетный спектакль труппы из Варшавы под руководством Ф. Л. Нижинского «Запорожец и его воспитанница» как некий ремейк сюжета гоголевских «Вечеров»), выступления гимнастов и живые картины (в противовес прошлогодним сборным цыганским хорам и ненастоящим венгерским певицам). Хоры, в том числе русский, малороссийско-цыганская капелла, танцы на ходулях братьев Марио, акробаты цирка Альберта Саламонского и военные оркестры, горы и карусели здесь были неотъемлемой частью программы народных гуляний. Предлагались даже «битвы цветов» (бросание артистами в публику живыми цветами). Рекламная листовка 1894 года заманчиво интриговала:

Куда ехать в субботу, 26 февраля, после театра? — Разумеется в маскарад *fin de siècle* в театре «Парадиз». — А разве интересно? — Просто невероятно! Прочитайте афиши.

Бал-маскарад «Конец века» был доступен только обеспеченной публике — стоимость билета для кавалеров составляла 2 рубля, для дам 1 рубль, ложи стоили от 6 и 5 рублей за билет соответственно*.

Одной из новинок Манежа стали две энтомологические картины: из бабочек, жуков и прочих крылатых

* ЦИАМ. Ф. 898. Комиссия по устройству гуляний в Московском городском Манеже. Оп. 1. Д. 12. Дело по устройству гуляний в московском Манеже на Сырной неделе с 20.02. по 27.02.1894. Л. 718.

насекомых. Стоимость картин удивляла публику дороговизной — 1300 рублей за картину, которые запросил коллекционер-собираатель. Однако никто не был против клоунов Бима и Бома, популярность которых росла год от года. Для детей был поставлен специальный аттракцион — «гриб», из которого за 35 копеек сыпались всевозможные сюрпризы. Не забыли организаторы об организации «ретирадных мест».

Артистам в 1894 году, как следует из дела № 12 «О гуляниях на Сырной неделе», было заплачено 4690 рублей*. Чистая прибыль, как указано в отчете, составила 9056 рублей 82 копейки. В 1891 году прибыль составила 5900 рублей, а в 1893 году на гуляниях в Пасхальную неделю прибыль составила 5424 рубля при расходе в 15919 рублей 76 копеек**. Демократичной платой за вход в Манеж назвать сложно. Она составляла днем 50 копеек, для детей — 30 копеек. Вечером входная плата составляла 1 рубль, за гардероб 20 копеек. Вечернее посещение Манежа оформлялось электрическим освещением и сопутствующим буфетом. Афиши особо оповещали, что электрическое освещение Манежа предоставлено московским Электрическим обществом.

Контрамарки «для гг. членов благотворительных учреждений, принимающих участие по устройству гуляний» выдавались на всю неделю. Эти пропускные билеты пользовались успехом: в переписке организаторов можно встретить как просьбы о высыл-

* ЦИАМ. Ф. 898. Комиссия по устройству гуляний в Московском городском Манеже. Оп. 1. Д. 3. Дело по устройству гуляний в московском Манеже в течение Святой недели с 22.04. по 28.04.1891. Л. 147.

** ЦИАМ. Ф. 898. Комиссия по устройству гуляний в Московском городском Манеже. Оп. 1. Д. 10. Дело по устройству гуляний в московском Манеже на Пасхальной неделе с 29.03. по 05.04.1893. Л. 198.

ке их необходимого количества попечителям, так и многочисленные варианты контрамарок. Благотворительные цели, как и полагалось, были достигнуты. Руководители получали собранные средства под расписку. Горожане проводили организованный с комфортом регулярный праздник. Артисты — возможность заработать минимум 100 рублей за неделю выступлений. Технологии менеджмента, маркетинга и PR помогали организовывать праздничные ивенты в Москве гораздо оригинальнее год от года и позволяли привлекать не только почтеннейшую публику участников, но и выручать значительные денежные средства. Социальная направленность в виде благотворительности и детских увеселений этому только способствовала.

Литература и источники

- Пыляев М. И.* (1990). Старая Москва: Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы / сост. Ю. Н. Александров. М.: Московский рабочий.
- Куприянов А. И.* (2007). Городская культура русской провинции. Конец XVIII — первая половина XIX века М.: Новый Хронограф.
- Рогожина Н. Д.* (2009). Пасхальный праздник в повседневной жизни Петербурга и Москвы в конце XIX — начале XX века / Автореферат дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02. М.
- Хренов Н. А.* (2021). Игровой космос русской культуры: монография. 2-е изд., испр. и доп. М.: Юрайт.

THE ART OF ORGANIZING THE BIG FESTIVITIES
IN THE MOSCOW CITY MANEGE IN THE LAST
QUARTER OF THE 19TH CENTURY

ELENA YUDINA (e-mail: YudinaEYu@mgpu.ru). Moscow City University (Moscow, Russia).

The article is caused by such a phenomenon as a holiday in the urban environment in Imperial Russia. During the 19th century, the view of urban leisure changes away from the loss of form and focuses on new acquaintances. Charitable in form and entertaining in constitution, festivities under the control of consumption and different societies. The entertainment program of the festivities was considered by the organizers as an opportunity to attract an organized mass of citizens for the secular celebration of religious holidays (Christmas, Maslenitsa, Easter). The methods of PR and advertising of this period are being studied. The authors used archival documents (reports) of the «Commission for organizing festivities in the Moscow City Manege» of the Central Historical Archive of Moscow as a source.

KEYWORDS: festivities, leisure, entertainment, lotteries, Easter, charity, arena, press, advertising.

Искусство, экономика,
дигитализация



Нет-арт и новые медиа: сети как капитал

Александр Сарна

САРНА АЛЕКСАНДР ЯНИСОВИЧ (e-mail: alsar.05@mail.ru), кандидат философских наук, доцент кафедры социальной коммуникации Белорусского государственного университета (Минск, Беларусь).

В статье осуществляется сравнительный анализ основных подходов в теории новых медиа с точки зрения использования последних в современном искусстве. Доминирующие медиатеории определяют кино и видео, телевидение и интернет как СМИ и информационные технологии, но это не всегда позволяет учесть потенциал преобразований изображения объекта и опыта субъекта. Между тем перцептивный и эстетический опыт пользователя новых медиа приводит к расширению и трансформации чувственности, изменению самой субъектности, что отражено в работах таких теоретиков современного искусства, как Ж. Рансьер, М. Раш и М. Хансен. Другое направление представлено социально-критическими концепциями А. Трэски, П. Гилена и Н. Буррио, которые подчеркивают, что ключевые аспекты медиальности, проявившиеся под влиянием новых форм визуальной репрезентации в цифровом компьютерном искусстве, интернет-сетях и мобильных гаджетах, неизбежно приводят к социальным изменениям. В статье рассматриваются идеи указанных авторов с целью выявить их взаимосвязь при трактовке роли новых медиа в современном искусстве и общем социокультурном контексте. В таком ракурсе указанные теоретические направления не вступают в противоречия, но взаимно дополняют друг друга.

Ключевые слова: новые медиа, актуальное искусство, медиатеория, социальная критика, эстетический опыт.

Развитие актуального искусства в современных условиях во многом опирается на технологии новых медиа, для понимания роли которых необходим комплексный анализ их использования в качестве инструментов реализации художественных проектов на разных уровнях и в различных жанрах (перформанс, хеппенинг, инсталляция, видео и пр.). При этом специфику художественных практик практически целиком определяет контекст как возможность и условия их реализации в социальной среде. Здесь нужно учитывать, что в нынешней ситуации социальные взаимосвязи выстраиваются преимущественно в форме, для описания которой применяется образ сети как особой ячеистой и «пористой» структуры, лишенной единого центра управления, но имеющей множество автономных локальных «узлов» как источников самоорганизации. Сети представляют собой открытые структуры, которые могут неограниченно расширяться путем включения, присоединения новых узлов, если те способны к коммуникации в рамках данной сети, то есть используют аналогичные и взаимосогласованные коммуникационные коды (например, определенные ценности, идеалы и нормы). Социальная структура сети характеризуется высокой динамичностью и открыта для инноваций, не рискуя при этом потерять свою сбалансированность (целостность в единстве составляющих ее элементов). Будучи сложными развивающимися структурами, сети постоянно меняют очертания, однако при каждом изменении «ареал сети», расширяя ее сферу влияния, сохраняет свою специфику. При этом в системе сетевых отношений можно выделять, как это предлагает немецкий исследователь Р. Хойслинг, «относительно стойкие» структуры, структуры «изменчивые» и, наконец, флуктуации. Относительной устойчивостью в сетях обладают, например, нормы, коды взаимопонимания, основополага-

ющие образцы поступков. К изменчивым структурам относятся, например, структуры власти. Как флуктуации можно описать вмешательства отдельных акторов в сети или разного рода события, связанные с сетевой деятельностью. От «элементов сети» и их функций Р.Хойслинг отделяет «сетевые процессы» и показывает их специфику на примере организации взаимодействий в рамках отдела научно-технических разработок промышленного предприятия. Сюда немецкий исследователь включает организацию стратегических задач и их эффективное решение, образование подгрупп и дифференциацию разрабатываемых целей, расширение группы разработки проектов или ее технического оснащения и т.д. Все эти динамические процессы Хойслинг объединяет общим понятием «сетевой охват» и допускает их концептуальную проработку лишь в том случае, если сеть в целом будет рассматриваться как «архитектоническая структура» высокого уровня (Хойслинг 2003).

На этом уровне проявляются специфические, так называемые эмерджентные свойства, то есть качества или характеристики какой-нибудь социальной структуры, которыми не обладают ее составные части. Эмерджентность, согласно Хойслингу, означает возникновение процессов и свойств более высоких уровней, несводимых к процессам и свойствам более низких уровней. Процессы морфогенеза, при которых складываются условия для формирования каждой конкретной сетевой структуры, допускают значительную роль инноваций в динамике происходящих в ней взаимодействий. Их специфика проявляется через соотнесение с уже принятыми в рамках «сети» правилами ее функционирования с учетом двух важных обстоятельств. Во-первых, сетевые взаимодействия непрерывно воспроизводят правила, следуя им. Такой «рефрешинг», по Хойслингу, заключает-

ся в том, что следование правилу подтверждает его для последующих взаимодействий и приводит ко все большему закреплению уже в качестве доминирующей нормы. В таком случае новизной и оригинальностью будет обладать все, что позволяет отойти от выполнения правил, однако подлинной инновацией при этом может считаться лишь та «аномалия», которая в состоянии сама стать нормой, сменив предыдущую. Второй момент связан с внешними воздействиями на систему, провоцирующими ее ответную реакцию как отторжение или адаптацию к изменившимся условиям. Такого рода взаимодействия с внешней средой подразумевают возможность (и даже в какой-то степени неизбежность) последующих изменений в построении «сети» и ее будущей процессуальной логике. В подобной ситуации сетевая структура осуществляет пересмотр функций своих составных частей («узлов» и отношений), определяет сроки их модернизации и выводит за пределы сетевых отношений все, что не соответствует новым условиям развития. Здесь инновация выступает уже в качестве механизма трансформации сетевой структуры, необходимого для сохранения ее дальнейшего воспроизводства и стабильного развития, что и становится источником развития современного искусства.

Социальные сети могут пониматься как системы конкуренции, где ключевые «узлы» коммуникаций борются за гиперссылки («линки»), поскольку большее количество ссылок делает тот или иной «узел» жизнеспособнее и активнее. Как отмечает немецкий исследователь новых медиа Н. Больц, для интернет-экономики и цифровой культуры в первую очередь важна ценность сетевых связей, которая определяется как «социальная прибавочная стоимость», когда предпочтения потребителей складываются в соединения, позволяющие сформировать социальные сети (Больц

2011). Основным принципом функционирования такой системы становится возможность наращивания «сетевого капитала» за счет установления как можно большего числа соединений и связей в масштабе каждой отдельной сети, а также контактов с другими сетями для последующего формирования гиперсетей. В таких условиях любой проект или продукт становится производным (выражением) количества связей, которые привлекли пользователей, поскольку сам акт соединения считается более важным, чем то, что при этом передается. В виртуальных сообществах разрыв связей и их «склеивание» действуют одновременно, охватывая весь спектр деятельности этих сообществ в сферах производства, потребления и социальной помощи. Для любого из них характерна изменчивая динамика отношений близости и взаимодействия, при которой возрастает объем как инклюзии (включения), так и эксклюзии (исключения).

Социальные медиа усиливают взаимодействие между партнерами «ближнего» и «дальнего» круга общения, передавая импульс вовлеченности в происходящее по цепочке социальных связей. Данный эффект «привлечения-вовлечения» в электронных социальных сетях активно проявляет себя в различных художественных практиках актуального искусства, прежде всего такого направления, как нет-арт (сетевое искусство). Оно предстает как разновидность медиаарта, объединяющая различные виды эстетических и художественных практик, реализуемых в сети за счет технических возможностей интернета. Нет-арт может существовать только во «всемирной паутине», поскольку никакие проекты данного направления вне сети представлены быть не могут. При этом художники пытаются представить сеть как эстетический объект, подчеркивая специфику ее архитектоники, визуальные аспекты гипертекста, точек доступа, браузера

и компьютерной графики. Также разрабатываются интерактивные коммуникационные проекты, предполагающие непосредственное участие пользователя за счет возможностей интерфейса, гипертекстовых ссылок и т. п. К сожалению, данное направление не вышло за рамки отдельных авторских проектов и частных инициатив, поскольку их сетевой капитал оказался слабо конвертируем в финансовый, что не позволяло развернуть полноценную систему обмена, накопления и валоризации в условиях современного арт-рынка.

Ситуация изменилась в 2017 году с появлением новых цифровых технологий — таких, как блокчейн и криптовалюта в системе Ethereum, благодаря которым стало возможно развитие диджитал-арт в формате non-fungible token (NFT). NFT — это «невзаимозаменяемый» или уникальный токен, то есть цифровой объект в реестре учетных записей, позволяющих сохранить информацию о нем, удостоверить личность его владельца и совершить сделку по купле-продаже или доступу к нему в интернете. В этом смысле NFT-объект схож с любой криптовалютой, однако его нельзя разделить на части или заменить на аналогичный токен, так что он обладает всеми свойствами уникального предмета в физическом мире. «Сейчас NFT как инструмент активнее всего используют для распространения цифровых коллекционных предметов. Криптокотики, карточки с покемонами, работы По-краса Лампаса, Бэнкси и Веерле прекрасно оцифровываются и, с одной стороны, удовлетворяют тягу людей к коллекционированию, с другой — поддерживают создателей искусства» (Селезнев 2022).

Формат NFT прекрасно вписывается в такой феномен виртуальной реальности, как метавселенная, позволяя, например, устраивать выставки цифрового искусства в онлайн-галереях. А пока метавселен-

ная только начинает развиваться, NFT-арт можно выставлять и в обычных музеях в виде QR-кодов или проекций на экранах. Возникают возможности организации процессов обмена между виртуальной и физической реальностями: история интернет-мемов может быть представлена как набор арт-объектов для экспозиции в галерее (Волосатова 2021), а крупнейший музей размещает оцифрованные копии своих экспонатов в метавселенной и даже проводит там 3D-экскурсии (Фомина 2018). В дальнейшем технология NFT станет активно применяться в самых разных сферах нашей жизни и цифровые клоны придут на смену материальным ценностям, так что через пять-десять лет у подростков наибольший интерес будут вызывать дорогие аватары или коллекции виртуальной одежды. Но уже сейчас первоочередную роль в формировании спроса и возможности приобретения цифровой продукции играют криптосообщества геймеров и коллекционеров. Так инновационные практики развития нет-арта и цифрового искусства привели к пересмотру традиционных представлений о природе творчества, связав его с технологическим развитием социальных взаимодействий в формате сетей.

Поскольку социальный мир и его технологии непрерывно меняются с возрастающей скоростью, то необходим новый набор концептуальных инструментов для обсуждения возникающих возможностей. Доминирующие медиатеории определяют кино и видео, телевидение и интернет как СМИ и информационные технологии, но это не всегда позволяет учесть потенциал многочисленных преобразований формы объекта и опыта субъекта. Между тем в состоянии своего непрерывного развития новые медиа высвобождают динамику изображения из его структурного «каркаса» и используют технологию самых разных устройств для изменения культурной формы в сфере современ-

ных художественных практик. Такой подход позволяет выйти за пределы узкого круга специалистов в сфере кинематографа и видеоиндустрии, за рамки творчества медиахудожников и арт-активистов, привлекая к процессу производства художественных материалов и их осмысления рядовых пользователей, которые хотели бы понять все ограничения, навязываемые им новыми технологиями, и обойти их в своем стремлении к свободе творческого самовыражения. Тем самым новый перцептивный и эстетический опыт пользователя новых медиа приводит к расширению и трансформации чувственности, изменению самой субъектности, что отражено в работах таких теоретиков современного искусства, как Ж. Рансьер, М. Раш и М. Хансен. Однако подобные инверсии, спровоцированные новыми аспектами медиальности, не могут не привести к социальным изменениям, на что указывают в своих критических концепциях такие авторы, как А. Трэски, П. Гилен и Н. Буррио. Далее мы рассмотрим их идеи более подробно, чтобы выявить взаимосвязь и перекличку представленных концепций при трактовке роли новых медиа в современном искусстве и общем социокультурном контексте.

Американский историк искусств, арт-критик и музейный деятель М. Раш в своей книге «Новые медиа в искусстве» описывает революционные изменения в художественных практиках второй половины XX века, вызванные появлением множества новых техник создания изображений (Раш 2018). Раш подробно рассматривает все этапы этих трансформаций, начиная с предвестий в художественном авангарде до бума видео-арта и цифрового искусства в 1980–2000-х годах. Отталкиваясь от тезиса критика А.-М. Дюге о том, что после 1960-х годов время становится не просто одной из тем в произведении искусства, но параметром, который определяет саму его суть, Раш про-

слеживает эту тенденцию на обширном художественном материале. Он подчеркивает, что с появлением таких арт-практик, как ивент, перформанс, хеппинг, инсталляция и видео, темпоральность начинает играть ключевую роль. Вместе с тем интерактивное произведение искусства, созданное на компьютере, подразумевает, что время как бы замирает, когда зритель вступает во взаимодействие с иницилирующей художественную акцию машиной. Изображение, которое было отсканировано, затем обработано и отредактировано на компьютере, стерто или закодировано, преодолевает разрыв между прошлым, настоящим и будущим. Время и память (персональные и исторические) составляют суть такого медиума, как фотографии, и вместе с технологией создания статичного и движущегося изображения художники получили новый способ визуализировать время.

Кинематограф дал человеку власть над временем, позволив остановить его, изменить его структуру, задать темп при помощи покадровой, ускоренной или замедленной съемки, а также осуществить множество других манипуляций с категорией времени, применяемых в науке и философии. Развивая эти тенденции, цифровые технологии позволяют осуществлять компьютерную обработку изображений, недоступную средствам обычного киномонтажа, за счет чего цифровой кинематограф и компьютерное искусство расширили творческие возможности художника до принципиально нового уровня, позволяющего создавать анимационные спецэффекты, 3D-графику и детально проработанные виртуальные миры. Это самым непосредственным образом повлияло на новые художественные техники в медиаискусстве, перформансе и видеоарте, видеоинсталляциях и цифровом искусстве, виртуальной реальности и прочих технологических формах. Интерактивное искусство заяви-

ло о себе при осуществлении различными художниками совместных арт-интервенций, проведении акций и флешмобов, а также активностью виртуальных сообществ в интернете.

Эти идеи продолжает американский философ и исследователь медиа М. Хансен, который на основе материалов различных арт-проектов исследует возможность открытия новых диапазонов реальности, не поддающихся непосредственному восприятию, но фиксируемых и анализируемых при помощи цифрового видео и мультимедиа. Эстетика и феноменология восприятия в ее классическом варианте — от Э. Гуссерля и М. Хайдеггера до М. Мерло-Понти и Дж. Агамбена — переосмысливается Хансеном в контексте развития информационных технологий и новых медиа. В связи с этим он отмечает, что эстетический опыт их использования можно охарактеризовать через раскрытие творческого предела цифровых технологий, включающего человеческие способности (например, зрительный синтез), который перцептивно нереализуем в условиях темпорального порядка обычного субъективного восприятия и аналоговых форм медиа (Hansen 2006).

Открытие и проживание обычно невоспринимаемых моментов жизни позволяет человеку осознать и прочувствовать в полной мере свою сущность, когда новые медиа предоставляют возможности для расширения перцептивного опыта. Они влияют на нашу субъектность, выделяя в ней прежде всего аффективность, которую необходимо отличать от памяти и восприятия. Их сведение воедино к некоему общему началу предстает у Хансена как «технезис» — растворение человеческого в техническом. В новых медиа ставка делается не на манипуляции с уже сконструированными последовательностями образов, как в системе перцептивной иллюзии кино, а на взаимосвязанные

модификации записи и воспроизведения, которые функционируют как «разрыв данности» киновремени. Используя технические возможности цифровых медиа — ускорение и замедление съемки, конвертацию в цифровое видео, воспроизведение в разных скоростных режимах — пользователь способен насытить образ до регистрации в нем избытка аффективной информации, обычно недоступной для восприятия. Это фундаментальное переориентирование киносистемы через «инверсию иерархии» образа и аффективности используется Хансеном в его анализе технического расширения субъектности.

Французский философ-марксист и теоретик кино Ж. Рансьер исследует развитие современного искусства в преломлении социально-политических и культурно-исторических процессов. Это главный интерес Рансьера, сформировавшийся на основе концепций М. Маклюэна, В. Флюссера, Р. Барта, В. Беньямина и др. Обращаясь к идее медиума как технологической составляющей любого произведения искусства, Рансьер отмечает ее близость понятию «аппарата», хотя и шире его по своему содержанию. Точнее, следовало бы говорить о «медиальности», понимая под этим соотношение между идеей медиума, идеей искусства и идеей чувственного пространства (*sensorium*), внутри которого технический аппарат производит нечто эстетически и художественно значимое. Очерченная таким образом медиальность имеет следствием непосредственное объединение мощности некоего инструмента-organon'a и выявленного *sensorium*'а, когда «медиум как среда» поглощает «медиум как инструмент» (Рансьер 2007). Фотографический, кинематографический или любой другой аппарат в процессе своей работы создает новый чувственный мир, отрицая свою особенность, «искусственность-в-мире» за счет снятия дифференцированности и де-техни-

зации техники. Эти материалы и инструменты, которые обычно называют, говоря о работе медиума, Рансьер считает чем-то большим, поскольку они наделяются эстетической функцией, способной навязывать один способ чувственного представления вместо другого. Мысль о медиуме всегда является мыслью об искусстве и о чувственном пространстве, формированию которого он способствует. В этом смысле «закон медиума» может считаться особой формой, которую принимает двойное требование, определяющее эстетический режим искусства — требование автономии эстетического опыта и требования того, чтобы искусство было всегда выходящим за свои границы — чем-то большим, чем просто искусством.

Фотография и кино являются искусствами нового чувственного мира, где свет и движение есть продукт непосредственного эксперимента, мира интенсивности и скоростей, где материя одухотворяется, становясь световой и двигательной энергией, а мысль и сон обладают той же плотностью, что и технически оснащенная материя. Такой синкретизм позволяет Рансьеру обнаружить специфику эстетических и политических атрибуций в отношении не только искусства, но и сетевых медиа как новой чувственной среды и опыта восприятия. В своих поздних работах Рансьер обращается к феномену зрелища в эпоху «после спектакля», отыскивая возможности преодоления оппозиции активного и пассивного зрения. Он осуществляет критику предзаданного отношения эстетики и политики из точки диссенсуса, понимаемого как столкновение разных «режимов чувственности». Этот эстетический разрыв указывает на возможность освобождения зрителя и перехода к пониманию искусства на новых основаниях (Рансьер 2018).

Данную тенденцию продолжают другие представители современной медиатеории, которые прежде все-

го указывают на социально-критический потенциал современного искусства в различных формах арт-активизма. Так, нидерландский медиахудожник и теоретик, кинорежиссер А.Трэски в своей книге «Теория видео» констатирует сложность ориентирования массовой аудитории в потоке информации, который постоянно возрастает, стимулируя непрерывные изменения в медиасфере (Трэски 2017). Каждая инновационная технология, которую пользователи готовы применять как новое расширение собственных возможностей, в том числе в работе с видеоконтентом, на самом деле не столь прозрачна в своих намерениях. Все технологические новинки, подчеркивает Трэски, буквально навязывают нам свои правила — особенно в формате видения и восприятия реальности. Автор предлагает поменять отношение к данному тренду и использовать гаджеты в зависимости от своих потребностей и практических целей максимально креативно — так, чтобы обойти все ограничения, которые навязывает нам индустрия и технология: обрамление кадра, формат, ракурс видения, авторская и зрительская позиции и пр. Трэски предлагает воспринимать все новейшие технологические достижения (портативные камеры, мобильные телефоны и т.п.) не в качестве очередного технологического инструмента, но как эффективное/аффективное орудие власти. Онлайн-видео — это не только существенный элемент фиксации окружающих нас условий и нашего отношения к ним, но и взаимодействия друг с другом. В настоящий момент видео вышло за рамки элементарной практической экспансии телевизионной технологии и превратилось в универсальную «форму жизни» (Л. Витгенштейн) — формат, позволяющий регулировать саму возможность нашего существования через его фиксацию и воспроизведение в произвольном режиме.

Французский куратор и художественный критик Н. Буррио в своих наиболее известных работах «Реляционная эстетика» и «Постпродукция» предпринимает попытку определить общность и своеобразие художественных практик 1990–2000-х годов во всем их многообразии (Буррио 2016). Как отмечает Буррио, все самое актуальное, что происходит сейчас в сфере искусства, связано с понятиями взаимодействия, общения и отношений между людьми. При этом коммуникация сконцентрировала человеческие контакты в пространствах контроля, дробящих социальную связь на множество предлагаемых к потреблению продуктов. С распространением электронных медиа, парков развлечений, зон общения и прочих подобных форматов социальности субъект этого «общества статистов» сводится к положению потребителя пространства и времени, а все неподвластное коммерциализации подлежит исчезновению. Законы современного мира — разделение труда, ультраспециализация, автоматизация, рентабельность — позволяют властям направить отношения между людьми в специальные каналы (в том числе медиаформаты), чтобы подчинить их нескольким простым, устойчивым и подконтрольным принципам. Разделение отношений в медиаканалах делает их не переживаемыми непосредственно, но «спектаклярно репрезентируемыми», что и знаменует наступление «общества спектакля» по Ги Дебору.

Буррио считает, что современное искусство должно обратиться именно к этой сфере, чтобы понять, возможно ли еще наладить отношения с миром в их социально-практическом поле на основе всевозможных изображений. Поэтому сегодняшняя художественная практика стремится стать многообразным полем социальных экспериментов — пространством, свободным от унификации образов жизни. Современ-

ный художник становится «семионавтом», отыскивающим и изобретающим всевозможные межзнаковые траектории. Он выступает как предприниматель, политик и режиссер, который непременно что-то показывает/демонстрирует и тем самым действует как оператор знаков, моделирующий смысловые структуры и самостоятельно создающий их значимые репродукции. Акт показа с помощью изображения или указания (обозначения) является достаточным критерием определения художника. Создаваемое при этом произведение искусства представляет собой не макет чего-либо, но функциональную модель, не предполагающую ограничений масштаба — подобно цифровому изображению, пропорции которого могут варьироваться в своих экранных параметрах независимо (в отличие от кадра) от ограничений формата, что позволяет материализовать виртуальные качества эстетического объекта в наличных или желаемых размерах. Эти параметры позволяют трансформировать его в цифровую копию и бесконечно тиражировать в мультимедийной среде в качестве «потока симулякров» (Ж. Бодрийяр).

Эту позицию усиливает нидерландский социолог П. Гилен, который анализирует современные арт-процессы с точки зрения критической социальной теории левого толка. Гилен является автором многих работ о современных тенденциях и особенностях художественных практик на мировой арт-сцене, оформившейся за последние двадцать лет под влиянием новейших технологий, цифровой культуры и электронных социальных сетей. Следуя идеям Х. Энциенсбергера и П. Вирно, Л. Болтански и Э. Кьяпелло, Гилен указывает на то, что в нынешнем «плоском жидком мире» горизонтальных и по большей части внеинституциональных связей современному искусству отведена особая роль. Оно целиком сформиро-

валось в парадигме неолиберализма и готово обслуживать его «всепроникающую криптоидеологию», преподносимую как единственный «реалистичный» выбор для людей творческих профессий. Гилен считает, что представители креативного класса обрели свое место в социальной системе и оформились как «прекариат» или «художественное множество», лишенное единства и целей, стабильного финансового положения и социального статуса, но способное создавать моду на свободный образ жизни, независимость во взглядах и проектную деятельность как универсальную бизнес-модель (Гилен 2015).

В глобализированном мире искусства и медиа с гипермобильностью людей, денег, товаров и информации художники и кураторы отказались от музеев и биеннале как институций, обеспечивающих единственное место/сцену для самовыражения в пользу виртуальной среды и социальных сетей. В итоге влияние «репрессивного либерализма» распространилось на художественную автономию и связи, выстраивая стратегии биополитического принуждения и контроля за счет организации процессов нематериального труда и объединения искусства, этики и демократии. Альтернативной стратегией можно считать борьбу за экономические и трудовые права креативных сообществ, повышение их политического самосознания и включения в практики арт-активизма, чему должна способствовать, в частности, программа повышения качества художественного образования как результат работы исследовательской группы при Колледже искусств Университета Фонтис (Нидерланды) с участием Гилена. В условиях набирающей все большую популярность «монолитной парадигмы» рыночного капитализма Гилен считает необходимым сформировать автономное интеллектуальное пространство и образовательную среду, где основным критерием

оценки могли бы стать отдача от приложенных усилий и самоорганизация представителей художественного сообщества.

Таким образом, рассмотренные выше концепции современных медиатеоретиков и исследователей арт-процесса показывают, с одной стороны, значимость понимания новых возможностей в развитии медиа и медиальности в целом для расширения эстетического опыта субъекта в художественной практике (Рансьер, Раш и Хансен), а с другой — неизбежность перехода к практике социальной, в которой также наблюдаются процессы изменений под влиянием новых форм визуальной репрезентации в цифровом компьютерном искусстве, интернет-сетях и мобильных гаджетах (Трэски, Гилен и Буррио). В таком ракурсе указанные теоретические направления не вступают в противоречие между собой, но выступают как взаимосвязанные и дополняющие друг друга. В итоге формируется новая арт-идеология, способная концептуализировать такую влиятельную тенденцию развития современного виртуального и художественного пространства, как «осетевление» — процесс выстраивания конфигурации коммуникационных каналов в виде сети без видимого существенного доминирования центра или узла, замыкающего на себе все остальные каналы. Подобная децентрированность предполагает отказ от иерархии и вертикальных каналов распространения информации «сверху вниз», характерных для традиционных институтов управления и переход к горизонтальным связям между пользователями интернета по мере их «сетивизации» или «нетизации».

Ярче всего проявляясь в такой художественной практике современного искусства, как нет-арт, эта тенденция реализуется и в развитии сетевых социальных структур, когда происходит перераспределение функций и ресурсов при переходе с макро- на микроуро-

вень, а также адресная передача полномочий каждому нет-актору, занимающему определенную позицию в качестве элемента сетевой структуры. Потенциал развития такой системы проявляется прежде всего за счет того, что сети позволяют охватить всех, обращаясь персонально к каждому, поскольку настраиваются с учетом индивидуальных предпочтений конкретного пользователя, в том числе потребителя и производителя арт-продукции в цифровом формате.

Литература и источники

- Болъц Н.* (2011). Азбука медиа. М.: Европа.
- Буррио Н.* (2016). Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс.
- Волосатова А.* (2021). Как прошла первая выставка Эрмитажа в метавселенной [Электронный ресурс]. URL: <https://strelkamag.com/ru/article/kak-sozdavalas-pervaya-cifrovaya-vystavka-ermitazha>.
- Гилен П.* (2015). Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм. М.: Ад Маргинем Пресс.
- Рансьер Ж.* (2007). Разделяя чувственное. СПб.: Изд-во Европейского университета.
- Рансьер Ж.* (2018). Эмансипированный зритель. Н. Новгород: Красная ласточка.
- Раиш М.* (2018). Новые медиа в искусстве. М.: Ад Маргинем Пресс.
- Селезнев М.* (2022). Что такое NFT и почему они приносят миллионы // РБК Тренды [Электронный ресурс]. URL: <https://trends.rbc.ru/trends/industry/604f3f139a794797b44b7a70>
- Трэски А.* (2017). Теория видео. Онлайн-видео — эстетика или деградация видео. Харьков: Гуманитарный центр.
- Фомина Е.* (2018). «МЕМуары». Как готовили первую в России выставку, посвященную мемам // РБК Стиль [Электронный ресурс]. URL: <https://style.rbc.ru/impressions/5c0109eb9a7947785d56ab32>.
- Хойслинг Р.* (2003). Социальные процессы как сетевые игры. Социологические эссе по основным аспектам сетевой теории. М.: Логос-Альтера.
- Hansen M. B.* (2006). Bodies in Code: Interfaces with Digital Media. London: Routledge.

NET-ART AND NEW MEDIA: NETWORKS AS
CAPITAL

ALEKSANDR SARNA (e-mail: alsar.05@mail.ru). Belarusian State University (Minsk, Belarus).

The article provides a comparative analysis of the main approaches in the theory of new media in terms of the use of the latter in contemporary art. The dominant media theories define cinema and video, television and the Internet as mass media and information technologies, but this does not always allow taking into account the potential for transforming the image of an object and the experience of a subject. Meanwhile, the perceptual and aesthetic experience of the user of new media leads to the expansion and transformation of sensibility, a change in subjectivity itself, which is reflected in the works of such contemporary art theorists as J. Rancière, M. Rush and M. Hansen. Another direction is represented by the socio-critical concepts of A. Tresky, P. Gielen and N. Bourrio, who emphasize that the key aspects of mediality, manifested under the influence of new forms of visual representation in digital computer art, Internet networks and mobile gadgets, inevitably lead to social changes. The article discusses the ideas of these authors in order to identify their relationship when interpreting the role of new media in contemporary art and the general socio-cultural context. In this perspective, these theoretical directions do not conflict, but mutually complement each other.

KEYWORDS: new media, contemporary art, media theory, social criticism and aesthetic experience.

Экономика и искусство: встреча в цифре

Григорий Тульчинский

Тульчинский Григорий Львович (e-mail: gtul@mail.ru), доктор философских наук, профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург (Санкт-Петербург, Россия).

В статье анализируется перспектива тенденции сближения и интеграции экономики и искусства в современном постиндустриальном информационном массовом обществе. Данная тенденция обретает новое качество в связи с цифровизацией практически всех социально-культурных практик. Развиваемый прагмасемантический подход позволяет системно проследить вызовы, с которыми сталкивается не только теория и практика эстетизации, но и антропология современной цивилизации. Прежде всего, речь идет о неоднозначности субъектности. С одной стороны, она была и остается источником и средством прокреативной преадаптации. С другой стороны, она все более явно вытесняется алгоритмами цифровых технологий.

Ключевые слова: искусство, переживание, субъектность, цифровизация, экономика, эстетизация.

Исследование выполнено при поддержке гранта РФФИ № 22-18-00591 «Прагмасемантика как интерфейс и операциональная система смыслообразования» в Балтийском федеральном университете им. И. Канта.

Обоснование рассмотрения темы

В данной работе рассматриваются проявления сближения таких традиционно противопоставляемых со-

циально культурных практик, как экономика и искусство, а также перспективы такого сближения с учетом цифровых форматов реализации практически всех сфер жизни современного социума. Такое рассмотрение опирается на концепцию «прагмасемантики» (Zolyan 2021. P. 247–248) как комплекса и интерфейса смыслообразования, увязывающего анализ содержания и значения текста с контекстом социально-культурной практики его использования. Предпосылки такого подхода были разработаны международным коллективом, исследовавшим механизмы смыслообразования (Золян, Тульчинский 2022) и продолжены в рамках гранта РФФИ № 22-18-00591 «Прагмасемантика как интерфейс и операциональная система смыслообразования». Конкретизацией прагмасемантического подхода выступают, во-первых, концепт ценностно-регулятивных систем (ЦРС), обобщающий ранее предложенные идеи «функциональных систем» (Соколов 1972) «нормативных систем» (Розов 1977), «фреймов» и «порядков взаимодействия» (Гофман 2004; Латур 2014) «нормативно-ценностных систем» (Тульчинский 2019b. С. 52–62) и «логономических систем» (Hodge, Kress 1988; Ильин 2019), а во-вторых, концепция глубокой семиотики (deep semiotics) (Тульчинский 2019a), расширяющая социальную семиотику измерением личностной субъектности как источника, средства и результата семиозиса.

Культура, как и любой ее уровень, будучи системой порождения, хранения и трансляции социального опыта, представляет собой совокупность ценностно-нормативных или ценностно-регулятивных систем (ЦРС), каждая из которых задается характеристиками: ценностной (целевой направленностью), нормативной (правилами реализации) и обеспечивающей (организационно-ресурсным обеспечением). Тем самым ЦРС выступают механизмом социальной

детерминации деятельности и познания как устойчивой системы правил, норм и эталонов, принятых конкретным социумом для достижения социально значимых целей, задавая соответствующие формы смыслообразования. Концепт ЦРС позволяет рассматривать динамику институционализации смысловых структур как переход от личностного знания к знанию, с одной стороны, все более распределенному, а с другой — формирующему общности единомышленников, вплоть до социальных институтов. Основой динамики институционализации выступает регулярность и интенсивность коммуникации. Специфической ЦРС является язык, реализующийся в целях обслуживания других ЦРС, порождая соответствующие дискурсивные практики.

С развиваемой в данной работе точки зрения именно в качестве кейсов ЦРС и рассматриваются весьма отличающиеся друг от друга ЦРС экономики и искусства. Вместе с тем в работе показано их сближение и даже конвергенция, прагмасемантический интерфейс которой обеспечивает интенсивная цифровизация, что порождает ряд вызовов, прослеженных в работе.

Обычно экономика и искусство противопоставляются друг другу по обширному вееру оснований... Прежде всего — практической полезности: экономика, как деятельность, максимально прагматическая, и искусство — как деятельность, не имеющая практического значения, но результаты которой стоят неадекватно дорого. В развитие этого — с точки зрения противостояния практической рациональности и эстетической гармонии, особенности ценообразования, соотношения социальной и индивидуальной значимости и т. п. В плане потребления: если продукты материального производства в процессе потребления уничтожаются, утрачивают ценность сразу (продукты питания) или постепенно (одежда, оборудование),

то применительно к искусствам — чем больше масштаб и чем интенсивнее потребление, тем выше социальная значимость и ценность соответствующих артефактов.

Однако в условиях общества массового потребления — и особенно в его цифровом изводе — практически все такие противопоставления резко сближаются, если не сходятся.

Тренд сближения и конвергенции экономики и искусства

Во-первых, это выражается в продолжении сближения двух встречных трендов. С одной стороны, товары в условиях насыщенных рынков, когда потребитель реагирует уже не столько на товар, его цену и качество, сколько на репутацию и имидж производителя, его первых лиц и хедлайнеров, товары выводятся и позиционируются на рынках как бренды, в которых ключевую роль играют нематериальные активы: имиджево-репутационная составляющая стоимости марки, компании, гудвил, обещания реализации желаемых переживаний, ответ на надежды и чаяния потребителей, представления о их статусе, притязаниях... В этом плане современные товарные, корпоративные, региональные бренды предстают весьма насыщенной системой воплощаемых социальных мифов, в буквальном смысле — системой образов и символов, позволяющих человеку ориентироваться в своих планах, решениях и поступках. Позиционируются и продвигаются они с помощью сторителлинга, буквально — волшебных историй о магических артефактах, обладание которыми открывает дверь в царство мечты.

Люди носят бренды, едят и пьют бренды, ездят в брендах, хотят учиться, работать и жить в брендах. И все эти товарные, корпоративные, персональ-

ные, региональные и прочие бренды взаимодействуют, поддерживают друга друга, создавая достаточно плотную и насыщенную смысловую среду обитания современного человека. Более того, сам человек может позиционироваться и продвигаться как бренд — в политике, бизнесе, науке, образовании, медиа и других сферах социальной жизни. В результате все эти бренды предстают буквально как артефакты — результаты индивидуального, а чаще — коллективного творчества. Если в индустриальном обществе можно было довольно отчетливо различать сырье (материалы), товары (предметы из сырья) и услуги, включая доступ к товарам и их использованию, то в современных индустриях (не только культурных) и сырье, и товары, и услуги с ними связанные выступают артефактами культуры.

Во-вторых, артефакты искусства во все большей степени предстают как товары, позиционируемые на довольно дифференцированных рынках классического искусства, мейнстрима, артхауса, массовой культуры. В этом плане у искусства и экономики, действительно, много общего. Человек — недостаточное существо, конечное в пространстве и времени. Он постоянно нуждается в дополняющих его обменах: вещах, общении, социальной коммуникации, образовании. И рынок — разновидность таких обменов, «социального диалога», дополняющего человека одеждой, едой, необходимыми инструментами, знаниями, опытом, эмоциями, развлечениями...

Потребитель артефактов искусства (зритель, слушатель, читатель, турист) — потребитель некоего необыкновенного личного опыта, переживаний, эмоций, которым он стремится оказаться сопричастным в определенное время и в определенном месте, чтобы потом вернуться «домой» полным новых впечатлений или принести эти впечатления и переживания в свой дом, на место работы, отдыха. Этот «другой» опыт,

«другие» переживания выводят его за рамки привычной обыденности, дают возможность расширения смысловой картины мира, дают новый опыт переживаний, относительно природы, истории, отношений с другими, быта, труда. И потребность в них — следствие неполноты человеческого бытия.

Это существенно сближает артефакты искусства с современными брендируемыми товарами и услугами, а культурные индустрии, обеспечивающие доступ к артефактам искусства, — с технологиями маркетинга. Этапы «жизненного цикла» продвижения товаров и артефактов практически совпадают. Этап «инкубации», проработки идеи, разработка товара — и стадия «неизвестности», поиска стиля, манеры. Этап «начала», выхода на рынок и стадия «становления», интереса узкого круга, закрепления в этом сегменте. Этап «роста» и стадия «признания», интерес в других сегментах, диверсификация каналов, форматов, поддержание репутации. Этап «зрелости» и стадия «славы», концентрация на престижном сегменте, укрепление репутации, «имени» как бренда. Различие, наверное, в стадии «спада». Если для товаров это означает уход с рынка, то для некоторых артефактов это может стать не просто забвением, а отбором и укреплением в качестве наследия художественной культуры, например музеефикацией. Правда, и в музейном деле производится отбор сохранение продуктов прочей хозяйственной деятельности (одежды, посуды, инструментов, машин и прочих предметов в качестве культурной ценности).

Да и в ценообразовании, в современном бизнес-маркетинге, как и в искусстве, оказываются релевантными имя автора, место и способ презентации (привязка к месту и времени показа, премьеры, продвижение, выставки, выбираемые соцсети), мнения экспертов, знаменитостей, групп поддержки, «фана-

тов», носителей identity — сопричастности артефакту, носителей «общего опыта», возможности копирования, сохранения и воспроизведения.

В этом плане и артефакты искусства, и продукты современной экономики сопрягаются с символическим капиталом, связанным с переживаниями и эмоциями, когда ценообразование обусловлено не столько издержками производства меновой стоимости (*der Tauschwert*), сколько порождением социальной ценности (*der Wert*) (Маркс 2015).

При этом важную роль играют нейминг, продвижение, специальные события, копирование и диверсификация (повторы как аура привлекательности), общественное воспроизведение (мнения экспертов, знаменитостей, групп поддержки, «фанатов», носителей identity как сопричастности артефакту, носителей «общего опыта»). В этой ситуации уже и сам автор предстает как артефакт. Раньше автор мог отделяться от реальной личности, выступая как псевдоним, маска, персонифицирующая происхождение конкретных артефактов — как Роза Селави для М. Дюшана на ранней стадии его карьеры. Но теперь уже Б. Акунин живет жизнью, относительно независимой от литератора Г. Чхартишвили. Но уже Э. Уорхол превратил весь свой образ жизни в 24/7 артефакт. М. Джексон, Э. Лимонов, З. Прилепин, акционисты (О. Кулик, П. Павленский, «Война», Pussy Riot) превратили свои личности и поведение в арт-проекты. А. Фрейзер из видео интимной близости с коллекционером сделала артефакт — коллекционную запись одновременной «самоотдачи художника рынку» и подтверждения сопричастности арт-рынку коллекционера (Sahan 2006; Dimitrakaki 2011).

Да у современного артефакта уже и нет единственного автора — творца замысла, воспетого в романтизме, теперь его дополняет целая система соавторов: ме-

неджер проекта, дизайнер, редактор, куратор, эксперт, промоутер, продюсер, рекламист, PR-специалист etc. Артефакт стал воплощением некоей равнодействующей не только замыслов, но и технологий его сделанности, где художественное мастерство дополняется медиатехнологиями, маркетингом, фандрейзингом, ивент-менеджментом, требующими профессионализма и мастерства.

Искусство и экономика активно взаимодействуют (Бегельсдаjk, Маселанд 2015), даже конвергируют друг в друга. Искусство, культурные индустрии выступают триггером дополнительной ренты, создавая заделы протобрендов, а экономическая деятельность поставляет новые предметы потенциальной эстетики. Кроме того, искусства делают заметный вклад в социально-экономическое развитие социума посредством мультипликативного эффекта в повышении благосостояния общества и личности: участвуя в занятости, создании рабочих мест; создании условий и инфраструктуры для рекламы, PR в бизнесе и политике; выступая источником и контентом хороших новостей для медиа. Но главное — за счет расширения опыта и эстетических переживаний сопричастности с автором, исполнителем, другими зрителями, читателями, слушателями... Кроме того, артефакты искусства предстают не просто товарами, а прототипами товара в современном понимании — как бренда, сопряженного с символическим капиталом. А товарные, корпоративные и прочие бренды формируют устойчивую связь товара с личностью потребителя, обещая ему реализацию желаемых переживаний. Но именно переживания, эмоции, мечты и производят культурные индустрии, сердцевинной которых выступают соответствующие искусства.

Таким образом, в условиях современного капитализма искусство выступает не только как товар,

но само создает новую дополнительную (обогащающую) ренту: коллекции, музеи, памятники — важные для брендинга товаров, регионов. Тем самым искусство участвует в «обогащении», создании новых неравенств (Болтански, Эскер 2021), не только стимулируя престижное потребление, но и строя отношения «коллекционер, музей, автор и их аудитория» по образцу «хозяин и арендатор».

Прагмасемантика цифрового формата интеграции экономики и искусства

Цифровизация, стремительно пронизывающая все сферы жизни — от экономики и образования до политики и личной жизни (Контурсы 2018), охватившая практически все социально-культурные практики современной цивилизации, породила качественно новую ситуацию в сближении ЦРС экономики и искусства. Эта качественная новизна не сводится только к появлению новых практик, связанных с очередными достижениями науки и техники. Эти практики, связанные с развитием сложных систем, их взаимодействием, создали новую целостную среду обитания — искусственную практически полностью: от технологий производства орудий труда, предметов обихода и продуктов питания до зданий и сооружений, созданных на 3D-принтерах, беспилотных транспортных средств, комплексов типа smart city, интернета вещей, на глазах превращающегося в «интернет всего» (Internet of everything).

Все сферы социальной жизни, включая экономическую деятельность (производство товаров и услуг, их потребление), артефакты искусства и связанные с ними практики (создания, презентации, рецепции), — предстают выражением все более интегрируе-

мых цифровых кодов, частью единой алгоритмической системы, каковой становится культура в целом. Оцифровка всего и вся превращает цифровой код в оригинал, в некое подобие платоновской идеи (эйдоса) — скрытой от непосредственного наблюдения сущности, копией (тенью) которой является данный предмет как артефакт реализации кода. Цифровой код оказывается единым смыслом и подлинником сущего. Это, наверное, самый радикальный результат модерна — Просвещения и секуляризованного научно-технического прогресса, открывающего перспективу буквального повторения одного и того же, некоей самозамкнутости вечного повтора (total blockchain). Даже использование в медийной трансляции технологии типа snapchat, реализующей быстрое исчезновение транслируемого текста или образа (Тульчинский 2020), — относится только к трансляции и восприятию, но не к сохранению цифрового «оригинала». Еще более явна самоценность цифрового кода в таком феномене современного искусства, как NFT (non-fungible token).

В результате меняется механизм социализации человека. Вся история человеческой цивилизации связана с тем, что в отличие от животного, адаптирующегося к изменениям природной среды за счет мутаций и естественного отбора, человек, практически не мутируя как вид, вынес механизм адаптации вовне, в систему преобразования самой природы с помощью ЦРС культуры. В цифровых форматах этих ЦРС культура предстает буквально «машиной социализации». И это уже не ситуация противостояния «культуры и природы» — похоже, можно говорить о поглощении цифровыми форматами как культуры, так и природы, включая самого человека. Современная цифровизация создает искусственную среду, которая втягивает уже не только естественную среду, но и биологическую природу че-

ловека, который из пользователя опций превращается в одну из опций, в инструмент и артефакт.

В индустриальном обществе раздавались голоса (например, из круга Франкфуртского института социальных исследований) о том, что человек превращается в придаток машины. Но в условиях цифровизации окружающий мир становится всеобъемлющим воплощением, реализацией цифрового кода, буквально цивилизационной машиной программирования образа жизни. Мы имеем дело то ли с реализацией идей Платона и Пифагора, то ли с полным торжеством рационализма, доведенным до его крайности, то есть — противоположности.

Особенно показателен экономический вызов превращения субъектности, самости в источник дохода, новую ренту. К ренте от природных ресурсов, монополии, финансовых операций, ренте от наемного труда добавилась сначала сетевая рента (Болтанский, Кьяпелло 2011), а теперь и экзистенциальная. Человек, сам факт его существования, обстоятельства его жизни, проявления жизни в занятости, досуге и потреблении, более того — личность, самость и аутентичность, сама субъектность — стали новым источником рентного дохода. Это стало возможным благодаря прекарному характеру труда, просьюмеризму, Big Data, маркетингу подталкивания (nudge), которые интегрируются на цифровых эко-платформах.

В свое время М. Маклюэн писал, что индустриальные технологии и рыночные механизмы, прежде всего — реклама, одновременно преувеличивают и редуцируют поведенческое содержание секса, превращают человека в свой сексуальный орган (McLuhan 1951. P. 99). В современной ситуации эта метафора реализуется буквально и более масштабно. Так же, как пчела, фактически — секс-орган цветков растений, переносящий пыльцу, что способствует урожаю, монетизируе-

тому на рынках, так и современный человек предстанет секс-органом цифровых платформ: оставляя своей жизнью следы на этих платформах, он способствует формированию монетизируемых баз Big Dates. И как пчела параллельно с опылением вырабатывает воск и мед, за которыми приходят пасечник или медведь, так и люди параллельно производят новые технологии и механизмы, которыми пользуются бизнес и государство.

Ситуация почти буквально воспроизводит модель цивилизации, представленную в книге В. Пелевина «Empire V», в которой современным миром правят вампиры (см. смысловую игру в названии), которые разводят людей как муравьи тлей, но питаются они давно уже не кровью, а вырабатываемым людьми «баблосом». В этой метафоре точно выражена суть современного капитализма — системы хозяйствования вне- и бес-человечной, нацеленной на возрастание капитала, системы удивительно живучей, пережившей несколько трансформаций. И в цифровом изводе капитализм получает свое исторически наиболее чистое и полное выражение.

Главный вызов цифровизации — антропологический, тотальное растворение самости в цифровой идентичности как идентификации, фиксирующей некую категориальную принадлежность, инвентаризацию. М. К. Мамардашвили квалифицировал тоталитаризм XX века как антропологическую катастрофу. Похоже, в прошлом веке была только «проба пера». И это уже ситуация не столько «Матрицы», где люди — сырье для порождения фантомного мира, сколько «Соляриса», где люди, их мир и переживания — порождения некоего планетарного целого, или Одного (из раннего рассказа А. Платонова), исчисляющего все, вся и всех.

Цифровые технологии транслируют информацию в объемах и со скоростью мало доступных для рефлекс-

сии и осмысления. В этой ситуации либо эстетизация и есть буквально сам этот поток данных на экранах мониторов и гаджетов, либо фактическая цифровая десубъективация этого потока элиминирует эстетизацию.

Эстетизация как особое переживание порождается эмоциями. Но машинный алгоритм лишен эмоций. Если трансляции оцифрованных данных — эстетизация, то она вне- и бес-человечна или выражается только в факте владения цифровым кодом — как в случае NFT-арта. В NFT-формате фигурируют уже самые разные артефакты: картины, музыка, фотографии, видео, обувь. За I квартал 2021 года рынок продаж NFT-арта превысил 2 миллиарда долларов. Это в 20 раз больше, чем за предыдущие три месяца, и в 131 раз больше, чем в I квартале 2020 года. Активно действуют платформы продажи NFT-арта — Foundation.app, OpenSea, Rarible, Nifty Gateway, SuperRare, Binance. Государственный Эрмитаж в 2021 году провел первую в России выставку произведений искусства в формате NFT. Помимо выставки, музей организует выпуск серии токенов по мотивам своей коллекции. Искусственный интеллект (ИИ) уже умеет писать картины — портрет, созданный алгоритмом, продали Christie's за \$432 500 долларов.

Студенты хакатон-клуба университета МИСИС создали экспериментальную нейросеть, генератор пьес «НейроСтаниславский», то есть искусственный интеллект, фактически — алгоритм, который запомнил и проанализировал пьесы Островского, Горького, Чехова и других театральных классиков. В базе данных нейросети десятки пьес и 14 тысяч диалогов. Алгоритм устроен таким образом, что генерирует ответы на реплики, которые надо придумывать самому. Другими словами, «НейроСтаниславский» работает в режиме соавтора, предлагая различные повороты сюжета, подкидывает свежие идеи, но первый шаг и право выбора генеральной линии остается за вами. 10 ноя-

бря 2022 в рамках VI фестиваля «Биеннале театрального искусства» в Москве состоялась премьера пьесы, написанной «НейроСтаниславским» в соавторстве с Я. Шевалдовым — худруком Московского драматического театра имени Есенина. Придуманый алгоритмом спектакль «Моя жизнь в искусстве» строится вокруг встречи Станиславского и Немировича-Данченко в ресторане «Славянский базар», которая произошла в 1897 году, где в результате 18-часовой беседы было принято решение о создании Малого художественного театра. Парадоксальность ситуации в том, что театрализация исторического события, связанного с поворотом театра от формальных канонов к человеческой искренности на сцене, была содержательно представлена машиной. Очевидно, следующий шаг — сама постановка, когда не нужен будет и режиссер — такие видеосюжеты, клипы, полностью подготовленные и снятые искусственным интеллектом, уже существуют. И зачем тогда «белковые» артисты? Тем более что цифровые аналоги некоторых «звезд» уже созданы и, например, Б. Уиллис уже продал права на использование своего цифрового образа.

Эстетическое чувство дает опыт переживания иного опыта с помощью артефакта, используемого не в практических целях. В этом плане, как отмечал Ю. М. Лотман, оно дает свободу, возможность невозможного. А связанное с ним искусство порождает и стимулирует разнообразие, творческое самовыражение и сопричастность ему, делая жизнь более полной, создавая основу взаимопонимания людей, народов, выражая определенные смысловые картины мира. В этом главное содержание эстетического, его гуманитарная природа и значение (Лотман 1996). Но цифровые форматы, включая digital art, NFT, являются вызовом не только эстетике, но и осмыслению перспектив человеческой цивилизации и антропологии.

ЦРС в алгоритмическом формате вытесняют и подменяют основной источник смыслопорождения и семиозиса — личностные смыслы, коренящиеся в эмоционально окрашенных переживаниях индивидуальной личности, в самосознании ее самости. Именно субъектность индивидуальной личности до сих пор была и пока еще остается главным источником, средством прокреативной преадаптации — выработки всего спектра возможных траекторий поведения, необходимых для превентивной готовности к изменениям ситуаций (Асмолов, Шехтер, Черноризов 2018; Киященко, Сидоров 2022). Хотя, похоже, что дело не только в цифровых технологиях, усредняющих и нивелирующих субъектность и ее проявления. Примеры готовности социума к жесткому приоритету социальной нормативности над личностной субъектностью — локдауны и всеобщая вакцинация в пандемию, движения BLM, me too и прочие фрагментации социума, демонстрирующие нетерпимость к отличным от некоей нормативности мнению и поведению, вплоть до «отмены» личности-носителя таких отклонений, — демонстрируют, что современная культура готова к закреплению институционального и даже технологического вытеснения субъектности. И эта тенденция характерна не только для авторитарных политических режимов. Зародилась она и наиболее ярко проявляется в странах либеральной демократии (Коцюбинский 2022). Похоже, благополучный социум (а человечество никогда еще не жило в столь комфортных условиях) боится будущего — хотя бы из опасности потерять благополучное настоящее. По крайней мере это объясняет вытеснение ценности личностной свободы самореализации и права на такую самореализацию — ценностью безопасности, причем не столько личностной, сколько общественной.

Конечно же, цифровизация — великое достижение цивилизации. Она породила не только комфорт, но и

«Великий Хайп», «Клондайк» новой экономики. Изменилась даже преступность: стало меньше насилия, но колоссально возросло мошенничество. Не говоря уже о колоссальном искушении власти применения новых технологических возможностей контроля. Помимо упомянутых вызовов, оправдываемых стремлением к обеспечению различных форм общественной безопасности, сама эта система по своей сложности, издержкам контроля, энергозатратам блокчейна, подходит к пределам, когда резко возрастает цена любого сбоя, чреватого катастрофическими последствиями планетарного масштаба.

Заключение

Таким образом, в условиях цифровизации продолжается тренд общества массового потребления, когда артефакты искусства предстают как товары и услуги, а экономическая продукция позиционируется в качестве брендов, подобно артефактам искусства обещают реализацию желаемых переживаний, пользуются легендированием, нарративами волшебных историй о магических артефактах, обладание которыми открывает дверь в царство мечты. При этом экономика, в той же степени, что и искусство, стала ориентироваться на субъектность, примером чего может служить прекариат и возникновение экзистенциальной ренты, когда сами формы жизнедеятельности, оставляющие цифровые следы, монетизируются посредством обработки больших данных и маркетинга подталкивания.

И в обоих случаях цифровизация вышелушивает ключевую проблему субъектности как источника, инструмента и результата преадаптивности, обеспечивающей развитие цивилизации. Причем вышелушивает

и высвечивает в весьма неоднозначном плане. Вроде бы субъектность оказывается на первом плане: как пользователь благ цивилизации и как источник новой ренты. Однако и в искусстве (digital-art, NFT-art), и в экономике субъектность все в большей степени вытесняется алгоритмами, занимающими место уникально неповторимой личностной самости, до сих пор служившей основой не только эстетического восприятия, но и вообще разнообразия смыслопорождения.

В цифровом формате прагмасемантического интерфейса социально-культурных практик источник семиозиса — личностные смыслы и эмоционально окрашенные переживания все более явно вытесняются жестко алгоритмизированными ЦРС. Думается, что уже ближайшее будущее покажет, может ли искусственный интеллект обеспечить прокреативную преадаптацию. И кого.

Литература и источники

- Асмолов А. Г., Шехтер Е. Д., Черноризов А. М.* (2018). Преадаптация к неопределенности: непредсказуемые маршруты эволюции. М.: Акрополь.
- Бегельсдайт Ш., Маселанд Р.* (2015). Культура в экономической науке: история, методологические рассуждения и области практического применения в современности. М.; СПб.: Издательство Института Гайдара; Факультет свободных искусств и наук СПбГУ.
- Болтански Л., Кьяпелло Э.* (2011). Новый дух капитализма. М.: НЛО.
- Болтански Л., Эскер А.* (2021). Обогащение. Критика товара. М., СПб.: Издательство Института Гайдара; Факультет свободных искусств и наук СПбГУ.
- Гофман И.* (2004). Анализ фреймов: эссе об организации поведенческого опыта. М.: Ин-т социологии РАН.
- Золян С. Т., Тульчинский Г. Л. (ред.)* (2022). Между миром и языком: текст и смысл в коммуникативном контексте: коллективная монография. Калининград: БФУ.

- Ильин М. В.* (2020). Логономические системы: рефлексия, осмысленность и вербализация действия // Социальная семиотика: точки роста. СПб.: Скифия принт. С. 30–32.
- Кляцценко Л. П., Сидорова Т. А. (отв. ред.)*. (2022). Человек как открытая целостность: коллективная монография. Новосибирск: Академиздат.
- Контуры цифровой реальности.* (2018). Гуманитарно-технологическая революция и выбор будущего. М.: ЛЕНАНД.
- Коцюбинский Д. А.* (2022). Новый тоталитаризм XXI века. Уйдет ли мода на безопасность и запреты, вернется ли мода на свободу и право? СПб.: Страта.
- Латур Б.* (2014). Пересборка социального: Введение в акторно-сетевую теорию. М.: Изд-во НИУ ВШЭ.
- Лотман Ю. М.* (1996). Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки русской культуры.
- Маркс К.* (2015). Капитал. Критика политической экономии. Т. 1. Кн. 1. Процесс производства капитала / под ред. В. Я. Чеховского. М.: РОССПЭН.
- Розов М. А.* (1977). Проблемы эмпирического анализа научных знаний. Новосибирск: Наука.
- Соколов Э. В.* (1972). Культура и личность. Л.: Наука.
- Тульчинский Г. Л.* (2019a). Расширение возможностей семиотического анализа: источники и содержание концепции «глубокой семиотики» // Вопросы философии. № 11. С. 115–125.
- Тульчинский Г. Л.* (2019b). Тело свободы: Ответственность и воплощение смысла. СПб.: Алетейя.
- Тульчинский Г. Л.* (2020). Эстетика [не]исчезающих переживаний: глубокая семиотика современных экранных аттракционов // Наука телевидения. № 16.2. С. 23–41.
- Sahan S. E.* (2006). Regarding Andrea Fraser's Untitled // Social Semiotics. Vol. 16. No. 1. P. 7–15.
- Dimitrakaki A.* (2011). Labour, Ethics, Sex and Capital On Biopolitical Production in Contemporary Art // n.paradoxa. International feminist art journal. Vol. 28. P. 5–15.
- Hodge R., Kress G.* (1988). Social Semiotics. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- McLuhan M.* (1951). The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man. New York: The Vanguard Press.
- Žoljan S.* (2021). On pragma-semantics of expressives. Between words and actions // Studies at the Grammar-Discourse Interface / ed. by A. Haselow, S. Hancil. Amsterdam: J. Benjamins Publ. P. 245–271.

ECONOMICS AND ARTS: A MEETING IN DIGITAL

GRIGORII TULCHINSKII (e-mail: gtul@mail.ru). National Research University “Higher School of Economics”— Saint Petersburg (Saint Petersburg, Russia).

The article deals with the trend of rapprochement and integration of the economics and arts in the modern post-industrial informational mass society. This trend is acquiring a new quality due to the digitalization of almost all socio-cultural practices. The developed pragmasemantics approach allows us to systematically trace the challenges faced not only by the theory and practice of aestheticization, but also by the modern civilization anthropology. First of all, it is about the ambiguity of subjectivity. On the one hand, it was and remains a source and means of procreative pre-adaptation. On the other hand, it is increasingly being replaced by the digital technologies algorithms.

KEYWORDS: art, experience, subjectivity, digitalization, economics, aestheticization.

Искусство преподавания междисциплинарных предметов в онлайн- и офлайн-пространстве: опыт COVID-19

Дарья Пушкина

Пушкина Дарья Булатовна (e-mail: d.pushkina@spbu.ru), Ph.D. по системе управления и политике, доцент кафедры проблем междисциплинарного синтеза в области социальных и гуманитарных наук Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

В статье рассматривается становление междисциплинарного подхода в области социальных наук, его место в учебных программах заведений высшего образования и искусство преподавания междисциплинарных курсов. Вместе с тем автор реконструирует развитие онлайн-образования с учетом влияния пандемии COVID-19 и в рамках сравнения с преподаванием курсов в аудитории приводит новые методики и образовательные платформы, способные усовершенствовать преподавание междисциплинарных курсов в дистанционном формате. Автор приходит к выводу, что междисциплинарные курсы имеют сложную структуру и сочетание офлайн- и онлайн-форматов для ряда таких курсов может быть оптимальным решением, которое между тем требует высокого преподавательского искусства.

Ключевые слова: междисциплинарность, кроссдисциплинарные курсы, дистанционное образование, образовательные платформы, системы управления образованием.

Автор благодарит Романа Щербакова, студента факультета свободных искусств и наук СПбГУ, за подготовку статьи к публикации, а также Радугу Калину, выпускницу факультета свободных искусств и наук СПбГУ, за перевод статьи с английского языка.

Существует множество способов дать определение термину «междисциплинарность». Например, Американская национальная академия наук предлагает следующее определение:

Междисциплинарное исследование — это способ исследования, проводимого группами или отдельными лицами, который объединяет информацию, данные, методы, инструменты, точки зрения, концепции и /или теории из двух или более дисциплин или совокупностей специализированных знаний для углубления фундаментального понимания или решения проблем, которые выходят за рамки отдельной дисциплины или области исследовательской практики (National Academy of Sciences, National Academy of Engineering, and Institute of Medicine, 2005. С. 26).

Данное исследование рассматривает преподавание междисциплинарных курсов в области социальных наук в онлайн- и офлайн-пространстве как искусство с учетом опыта пандемии COVID-19.

Междисциплинарные подходы

Один из первых анализов термина «междисциплинарность» был сделан в 1972 году Организацией экономического сотрудничества и развития (*OECD: Organization for Economic Cooperation and Development*). Авторы отчета утверждали, что научные предприятия стали менее эффективными из-за дисциплинарной фрагментации и объединение знаний (то есть интеграция концепций и методов из разных дисциплин) было бы правильным ответом на эту проблему (Apostel 1972. С. 11).

Есть разные типы междисциплинарной работы.

Первый — это мультидисциплинарный подход, на-

целенный на обеспечение более широкого понимания проблемы путем сопоставления нескольких дисциплин. Согласно Холли (Holley 2017), в высшем образовании мультидисциплинарный подход носит энциклопедический характер. В мультидисциплинарных исследованиях знания упорядочены, и это позволяет студентам изучить соответствующие дисциплинарные вклады в тему, но не предпринимается усилий для общения этих вкладов.

Второй — это кроссдисциплинарный подход, который состоит из взаимодействия традиционных дисциплин и включает в себя синтез и интеграцию концепций и методологий. В образовании «кроссдисциплинарность» — это наиболее общий термин, который относится к множественным формам пересечения дисциплинарных границ. Один из наиболее известных примеров — это заимствование инструментов, методов, концепций или теорий для расширения понимания темы или проблемы в конкретной области (Там же). Некоторые такие комбинации Миллер называет «междисциплинами» (Miller 2010). Дэвид Лонг называет те же комбинации «неодисциплинами» (Long 2011. С. 52–59) и утверждает, что неодисциплинарность выступает за новое и иначе задуманное дисциплинарное размежевание, потому что устойчивые и распространенные социальные практики не вписываются в дисциплинарные поля (Там же. С. 38).

Третий — это трансдисциплинарный подход. Трансдисциплинарный подход «требует альтернативного или нового подхода, противоречащего одной или нескольким общепринятым дисциплинам» (Там же. С. 44). Трансдисциплинарность выступает в пользу практики пересечения дисциплинарных барьеров как основного источника создания знаний и улучшения понимания. По мере изменения траектории производства знаний термин стал ассоцииро-

ваться с разнообразными концепциями, такими как общая теория систем, феминистская теория. Вдобавок, в конце XX века возникла практика совместного производства знаний с заинтересованными сторонами в обществе, как, например, бизнес. В 2019 году журнал «Вопросы междисциплинарных исследований» (*Issues in Interdisciplinary Studies*) посвятил целый выпуск работе самого известного исследователя междисциплинарности — Джули Томпсон-Клейн (Augsburg, 2019. С. 7–192). В 2021 году Томпсон-Клейн опубликовала работу, которая фокусировалась не только на междисциплинарных учебных дисциплинах, но и профессиях, общественных и частных сферах, а также изучении стран и мировых культур (Klein 2021).

Следует отметить, что в работах по междисциплинарности мнения различаются — от исследователей, которые поддерживают междисциплинарность (Farell 2013), до исследователей, которые призывают следовать традиционным дисциплинам (Jacobs 2014).

Междисциплинарные учебные программы и их преимущества перед традиционными

Согласно Кэрри Холли, вызовы XXI века требуют междисциплинарного подхода. Холли отмечает, что педагоги должны искать ответы на вопросы о том, как определяются знания, что изучают студенты, как высшее образование может реагировать на изменяющийся мир. Холли призывает не умалять роли традиционных дисциплин в образовании, но подчеркивает, что потенциальные научные открытия лежат за пределами разрозненных дисциплинарных структур. Существуют комплексные проблемы, решение которых требует задействования более чем одной области знаний,

например изменение климата или бедность. Согласно Холли, междисциплинарные учебные программы позволяют студентам и преподавателям разных дисциплин участвовать в научных обсуждениях по вопросам, представляющим общий интерес и важность, а также изучать связи между их специальностями и другими источниками знаний и применений (Holley 2017). Преподавание же междисциплинарных курсов представляется отдельным искусством интеграции разных областей науки с целью получения нового знания, поиска новой оптики для того, чтобы посмотреть на старые проблемы.

Междисциплинарные подходы предполагают, что в процессе изучения студенты приобретут гибкое мышление, улучшенные когнитивные навыки, возможность перерабатывать информацию и улучшенные навыки критического мышления. По мнению Стефана Дитца, профессора политологии Бэбсон-колледжа США (Babson College), междисциплинарное образование может дать студентам: а) понимание субъективности (своей собственной и чужой) и возможность смотреть на вещи с разных точек зрения; б) концепции и инструменты для понимания социальной, культурной и природной систем, как они связаны и как они меняются со временем; в) способность видеть тексты в диалоге между собой, как участвовать в этом диалоге; г) устные и письменные навыки для конструирования сложных доводов*. Следовательно, можно предположить, что студенты, которые обучаются на междисциплинарных программах, демонстрируют навыки нестандартного мышления по сравнению с их сверстниками, которые учатся на других программах. Это следствия того, что в междисципли-

* Пушкина Д. Б. (2020). Интервью с профессором политологии (архив Пушкиной Д. Б.)

нарных программах студентам необходимо объединять компоненты разных дисциплин новыми способами. Студенты на междисциплинарных программах часто демонстрируют улучшенные навыки понимания других людей, учатся перерабатывать новую информацию и сталкиваются с уникальными возможностями соединить существующие и новые знания. Междисциплинарные программы часто предлагают альтернативные способы обучения и оценки результатов. Некоторые данные показывают, что вовлеченность в междисциплинарное обучение усиливает критическое мышление и способность решать проблемы улучшается, когда учащиеся обсуждают различные дисциплинарные области знаний для достижения междисциплинарных результатов. Также междисциплинарные программы имеют тенденцию продвигать структурные знания, в том числе способы подачи и организации информации (Holley 2017).

Междисциплинарные педагогические подходы обычно соответствуют идее интегративного обучения. Интегративное обучение включает соединение знаний и навыков из разных источников, применение теории на практике в различных условиях, способность согласовывать различные конкурирующие точки зрения, способность понимать проблемы в контексте.

Интегративное обучение в рамках междисциплинарных программ предлагает, например, Университет Дюка (Duke University), который считается одним из важнейших американских междисциплинарных исследовательских университетов. Университет направляет значительные финансовые ресурсы на создание междисциплинарных инициатив среди преподавательских, исследовательских и административных функций. «Творческое мышление при решении задач — это и дар, и приобретенный навык. Академическая философия Университета Дюка помогает развивать инновации,

побуждая студентов формировать свой собственный опыт, мыслить нестандартно, применять на практике то, что они изучают, особенно вне учебного заведения»*. Например, один из основных курсов на программе «Сравнительные подходы к глобальным проблемам» использует междисциплинарные и дисциплинарные подходы для ознакомления студентов с важнейшими транснациональными исследованиями. Курс «исследует капитализм и неолиберальную глобализацию через культуру, политику, экономику и другие социальные формы; рассматривает значения таких терминов, как глобализм, транснационализм, нация и государство; объясняет и бросает вызов линейному и ориентированному на Запад мышлению о прогрессе современности, развитии и гуманизме; фокусируется на исторических политических дискурсах, институтах и проектах (национализм, этатизм, колониализм)»**. Помимо основного профессора, на курс приглашаются несколько лекторов из разных дисциплинарных и междисциплинарных школ, которые преподают недельные модули по своим областям знаний.

В некоторых университетах свободных искусств и наук междисциплинарность присутствует в основе учебного плана. Один из ведущих университетов этого типа в США, Уэллсли-колледж (*Wellesley College*), подчеркивает, что творческое мышление выходит за рамки дисциплин, а его упор на новые междисциплинарные подходы считается отличительной чертой учебного заведения***. Примером трансдисциплинарного подхо-

* Academic possibilities//Duke Undergraduate Admissions. URL: <https://admissions.duke.edu/academic-possibilities/> (дата обращения: 16.09.2021).

** Core Courses//International Comparative Studies. URL: <https://internationalcomparative.duke.edu/academics/requirements/core> (дата обращения: 16.09.2021).

*** Departments, majors & programs//Wellesley College. URL: <https://>

да в Уэллсли-колледже является курс «Этнические исследования: ключевые концепции, теории и методы»*.

Университет Тампере позиционирует себя как «один из самых междисциплинарных университетов в Финляндии»**, подчеркивая, что «сила [университета] проистекает из междисциплинарной работы: поиск чего-то нового, объединение людей, их интересов и знаний»***. В университете Тампере есть междисциплинарная аспирантура. В данной аспирантуре по административным наукам, бизнес-исследованиям и политике студенты могут получить степени доктора административных наук, доктора наук (экономика/бизнес-администрирование) или доктора социальных наук. Студенты проводят исследования в выбранной ими области по основным темам исследования факультета менеджмента и бизнеса. Основные темы исследований включают в себя менеджмент во всех его формах, взаимодействия между государственными и частным секторами, ответственность и устойчивое развитие, создание стоимости и инновации, измерение и оценка производительности, городское и региональное развитие. Цель программы состоит в том, чтобы исследовать и понять сложные современные явления, которые связаны с бизнесом и экономикой, административной наукой и политологией****.

www.wellesley.edu/academics/deptsmajorprog (дата обращения: 16.09.2021).

* Course Browser // Wellesley College. URL: <https://courses.wellesley.edu/> (дата обращения: 16.09.2021).

** Tampere University // Tampere universities. URL: <https://www.tuni.fi/en/about-us/tampere-university> (дата обращения: 17.09.2021).

*** Tampere Higher Education Community – our academic playground // Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=MlID8H-NFhE&ab_channel=TampereUniversity (дата обращения: 17.09.2021).

**** Doctoral Programme in Administrative Sciences, Business Stu-

Кроссдисциплинарные подходы— курсы-гибриды

Гибриды включают в себя части двух существующих схожих дисциплин, которые формируют новые кросс-дисциплины и служат попыткой преодолеть разрывы между дисциплинами (Miller 1982. С. 1–37). Примерами могут служить социальная психология, политическая экономия, биогеография и историческая социология. В социальных науках традиционными дисциплинами являются антропология, экономика, география, история, политология, психология и социология. Одной из междисциплинарных комбинаций этих дисциплин можно считать сферу международной политической экономии (МПЭ), в настоящее время считающуюся одним из самых известных гибридов в междисциплинарной области. МПЭ использует многопрофильный подход. Он сопоставляет конкурирующие объяснения рыночной модели из экономики, институционализма из политологии и социологии, исторического материализма из классической марксистской политической экономии (Miller 2018). Эти разные объяснения наделяют науку разносторонними идеями, пониманиями, критикой и исследовательскими стратегиями.

В Санкт-Петербургском государственном университете, например, преподавался междисциплинарный курс «Международная политическая экономия», читающийся на английском языке (*International Political Economy*, преподаватели Д. В. Кадочников и Д. Б. Пушкина). Из описания курса следует, что курс основан на уникальном сочетании методологических подхо-

dies and Politics//Tampere universities. URL: <https://www.tuni.fi/en/study-with-us/doctoral-programme-administrative-sciences-business-studies-and-politics> (дата обращения: 17.09.2021).

дов экономической науки, политологии и теории международных отношений, объединенных в области исследований под названием «международная политическая экономия». В ходе занятий обсуждение теоретических подходов к изучению международной политической экономии сопровождается активными дискуссиями в аудиториях, на которых студенты применяют теоретические знания для анализа различных вопросов международной политики и экономики. Цель курса — расширение знаний студентов о взаимосвязи мировой политики и экономики. Среди тем занятий: глобальное управление, международные финансовые институты и другие международные организации, прямые иностранные инвестиции и международная помощь, меркантилизм, либерализм и глобализм, глобализация и ее последствия*.

Развитие онлайн-образования

Появление Всемирной паутины в 1991 году послужило толчком к развитию онлайн-образования. С тех пор университеты и колледжи в США и по всему миру предлагают не только онлайн-курсы, но и полностью онлайн-образовательные программы (Wallace 2003). Тогда появились и популярные образовательные платформы, включая Coursera, которую создали в 2011 году университеты Принстон, Стэнфорд, Беркли, Мичиган и Пенн. Подобные Coursera образовательные платформы агрегируют курсы ведущих университетов по разным дисциплинам, в том числе мультидисциплинарные (например, «Историче-

* Кадочников Д. В., Пушкина Д. Б. (2016, 2018, 2020) Рабочая программа курса Международная политическая экономия (архив Пушкиной Д. Б.).

ская антропология»* от Европейского университета в Санкт-Петербурге на Coursera или «Всемирная охрана здоровья: междисциплинарный обзор»** от Женевского университета на Stepik).

До пандемии COVID-19 (то есть до полного перехода в онлайн по необходимости) студенты выбрали онлайн-образование из-за его удобства, но они также оценивали качество курса, дизайн, взаимодействие и систему оценивания (Tallent-Runnels et al. 2006, Sun et al. 2016. С.164). Урдан и Вегген (Urdan, Weggen 2000), а также Маккре и соавторы (McCrea et al. 2000) утверждают, что наукоемкая экономика, стремительные технологические изменения, изменения в парадигме подачи образования и пробелы в знаниях стимулируют онлайн-обучение. Согласно этим работам, качество электронного обучения, как и качество традиционного образования в аудиториях, зависит от уровня участия и взаимодействия студентов, качества обратной связи, среды обучения и от технологий. Эти аспекты часто упоминаются в литературе об электронном образовании, так как они сильно влияют на опыт обучающегося и на его удовлетворенность дистанционным обучением.

Дискуссия об онлайн-образовании

Онлайн-образование часто определяется как противоположное образованию лицом к лицу (Face-to-Face). Отсутствие физической аудитории заменено интернет-

* Историческая антропология // Stepik: online education. URL: <https://stepik.org/course/720/promo> (дата обращения: 24.11.2022).

** Всемирная охрана здоровья: междисциплинарный обзор // Coursera. URL: <https://www.coursera.org/learn/global-health-overview> (дата обращения: 24.11.2022).

технологиями, которые предлагают внеклассное обучение, независимое от времени, места и темпа. Обычно есть три типа взаимодействия: (1) взаимодействие студент — преподаватель; (2) взаимодействие студент — студент; и (3) взаимодействие студент — контент (Sher 2009). Взаимодействие между студентом и преподавателем может быть асинхронным и синхронным.

Во время асинхронного взаимодействия студенты учатся с преподавателем и другими студентами, но не в одно и то же время. Они посещают занятия по мере необходимости или до того, пока материалы курса не будут изучены. Этот подход предоставляет поддержку и обратную связь от преподавателя и одноклассников. Это дает время для обдуманных ответов, что развивает навыки критического мышления (McCombs 2011). Такой подход может улучшить глубинное исследование темы. Более того, он может дать социальную поддержку и поощрять индивидов, что приведет к увеличению общих усилий группы. Этот подход создает более эгалитарную, демократическую среду, в которой преподаватель становится сопровождающим в получении знаний (McCombs 2011). Во время синхронного обучения студенты подключаются к лекциям с компьютера и задают вопросы по электронной почте или в чате в режиме реального времени. Этот формат самый интерактивный из трех возможных и более похож на традиционные занятия (Weimer 2013).

В целом академическая литература выделяет несколько преимуществ и недостатков электронного образования. Например, Каллан (Callan et al. 2010) и Гаррисон (Garrison 2011) отмечают следующие преимущества электронного образования: менее затратное в подаче, доступное и экономит время; гибкое в плане доступности — дает студентам доступ к материалам в любом месте в любое время; доступ к ре-

сурсам и материалам соответствует уровню знаний и интереса студентов; самостоятельный выбор темпа для разных обучающихся снижает уровень стресса и увеличивает удовлетворенность и посещаемость; электронное образование позволяет более эффективно взаимодействовать между обучающимися и преподавателями через электронную почту, дискуссионные программы и чаты; у студентов есть возможность следить за своим прогрессом; студенты могут обучаться с помощью различных упражнений, которые применимы к различным стилям обучения учащихся.

В качестве недостатков электронного образования ученые отмечают: недостаток личного контакта с преподавателем; чувство изоляции; проблемы с техникой и техническим обеспечением (Holmes, Gardner 2006; Tarhini et al. 2013b); отсутствие учебной атмосферы в системах онлайн-образования. Формат дистанционного обучения минимизирует контакт, электронному обучению недостает межличностных и прямых контактов между студентами и преподавателями.

Однако искусство преподавания дистанционных курсов может зависеть и от опыта работы преподавателя в онлайн-пространстве. С опытом могут нивелироваться проблемы дистанционного обучения, которые изначально казались его неотвратимыми недостатками, а также приходят новые практики, недоступные очному обучению:

Все принципы междисциплинарного образования <...> могут быть применены в онлайн-классах. Я преподаю онлайн уже десятилетия и студенты могут практиковать критическое мышление, работу в группах (даже когда их нужно физически разделить, это можно делать через видеозвонки), общаться, вести дискуссии и т. д. <...> Я также создал собственную систему, комбинацию Word-Press, Google Calendar и Google Docs, но только

когда у университета не было других платформ (доцент, экологический дизайн, опыт работы в государственных и частных вузах США, на данный момент работает в вузе в Нидерландах)*.

В то же время не все разделяют мнение, что преподавание в онлайн-пространстве ничем не уступает офлайн, отмечая упомянутые выше недостатки:

Часто дискуссии в аудитории, особенно с разнообразной группой студентов, используются для понимания различных точек зрения и субъективности. Честность и непрерывная глубина разговора кажутся более сложными в онлайн. Работа с текстом и его соотношение с другими текстами также сложнее по похожим причинам (профессор, политология, частный вуз, США)**.

Но опять же, наши дискуссии не были настолько глубокими, систематичными, длительными и захватывающими, как вживую (профессор, философия, частный вуз, США)***.

Многие исследования показали сильную взаимосвязь между социальными взаимодействиями, чувством сообщества и их ролью в успешности онлайн-обучения (см., например: Sher 2009). Коллективное обучение может стимулировать более глубокое обучение и навыки работы в команде. Индивидуально студенты могут задавать вопросы или контактировать с преподавателем для того, чтобы получить дополнительную помощь. Взаимодействия между студентами дают

* Пушкина Д. Б. (2020). Интервью с доцентом экологического дизайна (архив Пушкиной Д. Б.).

** Пушкина Д. Б. (2020). Интервью с профессором политологии (архив Пушкиной Д. Б.).

*** Пушкина Д. Б. (2020). Интервью с профессором философии (архив Пушкиной Д. Б.).

возможность обмениваться информацией и идеями. Это может проявляться во время групповых проектов, дискуссий, case studies, что поощряет взаимодействие, обмен знаниями и навыками, обучение студентов. Взаимодействие студент — контент относится к тому, как студенты получают информацию и материалы курса. Это может быть сделано в формате текста, видео, аудио, компьютерных программ, интернет-ресурсов и так далее (Там же).

Обычно онлайн-образование запускается через так называемые системы управления образованием (LMS), например Moodle или Blackboard (Nortvig et al. 2018. С. 47). Согласно некоторым исследователям, онлайн-курсы зачастую определяются технологиями (Cole et al. 2014) и создаются больше для удобства онлайн-систем и технологий. Дальнейшие исследования помогут изучить, как использовать технологии и программное обеспечение для вовлечения студентов в многочисленные и постоянные диалоги в различных онлайн-форматах. Например, было бы хорошо изучить, как работа в группах может влиять на социальные взаимодействия и чувство сообщества, учитывая, что характеры, стиль обучения и уровень навыков участников группы различаются (Sun et al. С. 173). С развитием технологий начнется более стремительное развитие онлайн-образования. С другой стороны, стандарты и отсутствие гибкости онлайн-продуктов могут стать барьером к индивидуальному подходу в преподавании и обучении.

Онлайн- vs офлайн-образование

Обзор, проведенный рядом ученых, сравнивает очное образование и онлайн-образование, а также смешанные варианты (Nortvig et al. 2018). Авторы утверждают,

что то, что одно исследование считает препятствием для студентов, другое отмечает как что-то благоприятное (Там же). Обучение студентов в интерактивных и смешанных курсах, по-видимому, «...возникает не только из-за технологии, но из-за совокупного влияния реализации, контекста и характеристик учащегося, поскольку эти факторы взаимодействуют с технологиями» (Nortvig et al. 2018. С. 48).

Николь Буззетто-Голливуд и соавторы в своем исследовании того, что влияет на успеваемость учащихся в онлайн-образовании, определили, что то, что они называют упорством (grit), является очень важным качеством для учащихся.

По мере того как онлайн-образование продолжает развиваться, предоставление возможностей для стимулирования и повышения успеваемости учащихся на онлайн-курсах и программах становится все более важным. Успех электронного обучения требует, чтобы учащиеся демонстрировали <...> самодисциплину, <...> умение слушать, добросовестность и низкую импульсивность, которые являются атрибутами «упорства» (Buzzetto-Hollywood et al. 2019. С. 9).

Можно отметить, что данные факторы могут влиять на успешность студентов и в офлайн-обучении. Ряд работ указывает, что не хватает детальных экспериментальных исследований того, как онлайн-образование влияет на интерактивную составляющую занятий (Вао Quoc Phan 2012), например в частном американском вузе, Рид-колледже, это называется методом конференции (Pushkina 2020).

В ходе исследования влияния искусственного интеллекта на образование группа ученых пришла к выводу, что необходимо «способствовать дальнейшим исследованиям развития человеческого интеллекта

через образование, чтобы люди в будущем не чувствовали себя неполноценными, неуместными или устаревшими в присутствии инноваций» (Ikedinachi et al. 2019. С. 76). Еще одна группа исследователей указывает на необходимость осторожно относиться к возможным вредным последствиям зависимости от артефактов информационных технологий, таких как смартфоны, интернет и социальные сети, а также на отсутствие одной подходящей всем модели образования: необходимо правильное сочетание локализации, адаптации к культурному разнообразию технологий, которые включают систему управления обучением (Palvia et al. 2018. С. 238–239).

Онлайн-образование и COVID-19

Пандемия COVID-19 превратила дискуссию о плюсах и минусах онлайн-образования в неожиданный эксперимент. Вспышка нового вируса привела к серьезному кризису в сфере образования. Большинство правительств по всему миру временно закрыли учебные заведения, пытаясь сдержать распространение COVID-19. Эти меры затронули почти 70% мирового студенчества. Несколько стран осуществили лишь частичное закрытие учреждений, но даже это отразилось на миллионах учащихся. Генеральный директор ЮНЕСКО Одрэ Азуле отмечает, что никогда раньше не сталкивались с нарушениями в образовательном процессе в таких масштабах*.

В академической литературе появляются работы, которые предлагают рекомендации, как сделать он-

* Глобальная коалиция по вопросам образования // UNESCO. URL: <https://ru.unesco.org/covid19/globaleducationcoalition> (дата обращения: 29.05.2020).

лайн-образование более эффективным не только в эпоху пандемии, но и в будущем. Например, Бао предлагает пять принципов, как усовершенствовать искусство преподавания дисциплин дистанционно: 1. Принцип соответствующей актуальности: материалы должны соответствовать степени готовности и поведению студентов во время онлайн-обучения. 2. Принцип эффективной подачи: например, говорить медленнее в онлайн, использовать голосовые модуляции. 3. Принцип достаточной поддержки студентов: преподаватели должны вовремя предоставлять обратную связь, включая онлайн-видеоконсультации и помощь по электронной почте. 4. Принцип высококачественного участия со стороны студентов: создание разнообразных заданий. 5. Принцип подготовки плана действий в чрезвычайных ситуациях для решения возможных проблем, таких как проблема перегрузки трафика онлайн-платформы обучения (Бао 2020. С. 115).

По мнению редактора PCMag.com, преподавателя Фордхэмского университета Линкольн-центра Уильяма Фентона, в сфере высшего образования переход к онлайн-обучению является не столько свидетельством инноваций, сколько ответом на реальные современные потребности*. Государственные университеты принимают образовательные онлайн-программы в качестве средства снижения расходов, повышения гибкости учебных программ и расширения доступа к высшему образованию.

Дэвид Стэли, глава гуманитарного института университета Огайо и профессор факультета истории, автор книги *Alternative Universities: Speculative Design for Innovation in Higher Education* (Johns Hopkins 2019),

* The Best (LMS) Learning Management Systems // PCMag. URL: <https://www.pcmag.com/picks/the-best-lms-learning-management-systems> (дата обращения: 29.05.2020).

которая описывает 10 альтернативных моделей высшего образования, предлагает по-иному взглянуть на сам процесс образования. Согласно Стэли,

Вместо того чтобы выходить в мир, мир идет к нам. В конечном итоге «будущее мобильности» будет продолжать приносить к нам домой опыт, например высшее образование <...> Инновационный университет, который живет в будущем, может быть прямым результатом пандемии для высшего образования*.

В конце 1990-х годов многие колледжи и университеты в США и Канаде начали внедрять в качестве электронной системы обучения программу Blackboard Learn и в начале 2000-х альтернативный продукт D2L Brightspace. Чуть позже образовались системы с открытым исходным кодом — Moodle, Sakai и Canvas. Более позднее появление открытых платформ обучения, а также стремление разработчиков программ для академического образования к их совместимости друг с другом привели к тому, что сегодня некоторые учебные материалы можно использовать в любых системах. Например, мультидисциплинарные учебные пособия и оценочные материалы Пирсона (MyLab&Mastering), ведущей в мире коллекции онлайн домашних заданий, учебных и оценочных продуктов, разработанных с целью улучшить результаты студентов высшего образования, можно интегрировать во все четыре основных образовательных LMS — Blackboard Learn, D2L Brightspace, Moodle и Instructure Canvas**.

* David Staley: 3 Questions about COVID-19 and the Future//Educause Review. URL: <https://er.educause.edu/blogs/2020/6/david-staley-3-questions-about-covid-19-and-the-future> (дата обращения: 23.06.2020).

** LMS Integration Services//My Lab & Mastering Pearson. URL:

Искусство преподавания в онлайн-пространстве

Относительно использования систем ВКС для организации удаленного обучения, очевидно, что они могут быть применимы для проведения онлайн-занятий. Кроме того, некоторые продукты могут интегрироваться в системы управления обучением при дополнительной настройке существующих LMS. Во время пандемии COVID-19, Zoom использовался, например, в Колумбийском университете (Columbia University), Университете Джорджтауна (Georgetown University), Гарвардском университете (Harvard University), Стэнфордском университете (Stanford University), Университете Чикаго (University of Chicago) (данные заведения использовали LMS Moodle и Canvas). Вузы, которые использовали ВВ, такие как Американский университет (*American University*), в основном использовали Blackboard Collaborate. Google Hangout Meets был рекомендован для использования, например, в Карлтон-колледже (Carleton College).

Преподаватели американских вузов, с которыми были проведены глубинные интервью, отмечали, что часто использовали несколько платформ: платформу управления обучением, которую в основном рекомендовал их вуз, и платформу, специализирующуюся на формате видеоконференции, чаще всего Zoom. Преподаватели, например, отвечали:

Я использую WebEx, потому что у моего колледжа контракт с ним. Однако многие из моих кол-

<https://www.pearsonmylabandmastering.com/global/educators/support/lms-integration-services/index.html> (дата обращения: 27.05.2020).

лег использовали Zoom, так как студенты с ним лучше знакомы. Разделение на комнаты в Zoom легче использовать для групповой работы, чем похожую функцию в WebEx* (профессор, политология, частный вуз, США).

Я пользовался всеми системами управления обучением, которые использовали университеты, где я работал. Я использовал Blackboard, Moodle, Canvas и Brightspace; у всех есть разные проблемы, но в целом они нормальные <...> Что касается видеоконференций, я использовал их все: Zoom, Skype, Skype for Business, MS Teams, Google Meet/Hangouts, GoToMeeting, Adobe Connect (моя самая нелюбимая), Blue Jeans, я даже не помню, что еще** (доцент, экологический дизайн, опыт работы в государственных и частных вузах США, на данный момент работает в вузе в Нидерландах).

Я не использую ничего, что может называться системой управления обучением. Мы сидим за столом или напротив экранов с копией книги, я задаю вопросы и поднимаю проблемы, и мы разговариваем. Онлайн я использовал только Zoom. Как мне кажется, это очень впечатляющая платформа*** (профессор, философия, частный вуз США).

Все американские университеты создали рекомендации для преподавательского состава по переходу от офлайн- к онлайн-образованию. Например, сайт

* *Пушкина Д. Б.* (2020). Интервью с профессором политологии (архив Пушкиной Д. Б.).

** *Пушкина Д. Б.* (2020). Интервью с доцентом экологического дизайна (архив Пушкиной Д. Б.).

*** *Пушкина Д. Б.* (2020). Интервью с профессором философии (архив Пушкиной Д. Б.).

Американского университета приводит следующие примеры того, как очные занятия перешли в онлайн: в аудитории лекция трансформируется в синхронный онлайн-план, лекция презентуется в формате реального времени с использованием Blackboard (упражнения происходят в одно время) и асинхронный онлайн-план (занятия происходят с определенным дедлайном, а не в определенное время), запись лекции с использованием Kaltura и так далее*.

Джорджтаунский университет рекомендует обратить внимание на три вещи во время дистанционного обучения: 1) предоставление контента — планируйте, как предоставить вашу (обновленную) программу курса, лекции, материалы курса для студентов. Университет рекомендует использовать Canvas, но преподаватели могут использовать те платформы, которые им удобны; 2) взаимодействие со студентами: нужно планировать синхронное и асинхронное взаимодействие. Zoom — это хороший инструмент для синхронного взаимодействия. В Canvas есть большой выбор опций для асинхронных обсуждений; 3) оценивание студентов: следует планировать не только формальную и суммарную оценку, но и узнавать, как у студентов дела (даже после каждого класса), учитывая трудность ситуации**.

По сравнению с весенним семестром 2020 года последующее планирование и подготовка, особенно в разработке онлайн-курсов и институциональной поддержке, показывают, что вузы улучшили свои спо-

* TRANSFORMING A FACE-TO-FACE (F2F) CLASS DAY INTO AN ONLINE CLASS DAY//CTRL Faculty Resources. URL: <https://ed-space.american.edu/ctrl/portfolio-item/teaching-when-campus-is-closed/> (дата обращения: 18.05.2020).

** Instructional Continuity Georgetown University URL: <https://instructionalcontinuity.georgetown.edu> (дата обращения: 18.05.2020).

способности к работе онлайн и более подготовлены к новым испытаниям учебного года. Между тем университетам надо уделять еще больше внимания улучшению интернет-доступа студентов и преподавателей; долгосрочной поддержке преподавателей (включая финансовую) с целью увеличения использования новых инструментов и способов проведения курсов онлайн. Необходимо создавать систему раннего и гибкого планирования. Кроме того, технологии могут помочь решить проблемы в учебном заведении и быть каналом, по которому происходят значимые преобразования и опыт в классе, но даже лучших технологий будет недостаточно, без упора, прежде всего, на разработку курсов и педагогику. Также подчеркивается, что необходимо уделять внимание эмоциональному состоянию студентов и преподавателей*.

Влияние пандемии COVID-19 на будущее образования

Пандемия COVID-19 серьезно ударила по высшему образованию. Закрытие кампусов весной 2020 года потребовало быстрого перехода к «дистанционному обучению», продемонстрировав фрагментарное внедрение высококачественных образовательных технологий и цифровых возможностей в тысячах вузов. Осенний семестр 2020 года с открытием и последующим закрытием кампусов и введением онлайн и смешанных вариантов, усилил давление на высшие учебные заведения. Ряд элитных учебных заведений

* EDUCAUSE QuickPoll Results: Fall Readiness for Teaching and Learning // Educase Review. URL: <https://er.educause.edu/blogs/2020/9/educause-quickpoll-results-fall-readiness-for-teaching-and-learning> (дата обращения: 13.10.2020).

в США, например таких, как Принстонский университет и Американский университет, существенно снизили стоимость обучения из-за перевода обучения в онлайн-пространство.

На рынке онлайн-курсов появилось множество мощных новых платформ и технологий, основанных на облачных вычислениях, огромных массивах данных и искусственном интеллекте, а платформы MOOC (напр., Coursera и EdX) используют десятки миллионов учащихся. Отвечая на вызовы как со стороны пандемии, так и со стороны технологического развития, многие университеты начинают развертывать смешанные и полностью основанные на искусственном интеллекте чат-боты для поддержки студентов и ответов на вопросы — интегрируясь с системами управления обучением, обеспечивая смешанные варианты использования.

Заключение

Для ряда междисциплинарных курсов оптимальным представляется сочетание офлайн- и онлайн-форматов. Онлайн-формат может быть использован для индивидуальной связи со студентом, создания студенческих проектов, включая подготовку и презентацию необычных креативных продуктов для курсов, казалось бы на первый взгляд, не предназначенных для креатива, например создание компьютерной программы для определения экологически чистых зон. Офлайн-формат же предпочтителен для интерактивных занятий, где основное значение придается развитию навыка академической дискуссии в профессиональном пространстве. Однако необходимо брать во внимание, что гибридные форматы требуют повышенного уровня вовлеченности в учебный процесс от преподавателя.

давателя, которому предстоит одновременно эффективно оперировать инструментами аудиторного и дистанционного образования.

Литература и источники

- Apost L., Berger G., Briggs A., Michaud G.* (1972). *Interdisciplinarity: Problems of teaching and research in universities*. Paris: Centre for Educational Research and Innovation of the Organization for Economic Cooperation and Development.
- Augsburg T.* (2019). *The work of Julie Thompson Klein: Engaging, extending, and reflecting*//*Issues in Interdisciplinary Studies*. Vol. 37. No. 2.
- Bao Quoc P.* (2012). *Online Learning Literature Review. Effectiveness & Outcomes*//*Office of the Registrar Reed College*.
- Bao W.* (2020). *COVID-19 and online teaching in higher education: A case study of Peking University*//*Human Behavior and Emerging Technologies*. Vol. 2. No. 2. P. 113–115.
- Buzzetto-Hollywood N., Quinn K., Wang W., Hill A.* (2019). *Grit in online education*//*Journal of Education, Society and Behavioral Science*. P. 1–11.
- Callan V.J., Bowman K.* (2010). *Sustaining e-learning innovations: A review of the evidence and future directions: Final report*//*Australian Flexible Learning Framework*. P. 1–37.
- Cole M.T., Shelley D.J., Swartz L.B.* (2014). *Online instruction, e-learning, and student satisfaction: A three-year study*//*The International Review of Research in Open and Distributed Learning*. Vol. 15. No. 6. P. 111–131.
- Farrell K.* (2013). *A Passion for interdisciplinarity*. Oxford: Routledge.
- Garrison D.R.* (2011). *E-learning in the 21st century: A framework for research and practice*. New York: Taylor & Francis.
- Holley K.* (2017). *Interdisciplinary curriculum and learning in higher education*//*Oxford research encyclopedia of education*. New York: Oxford University Press.
- Holmes B., Gardner J.* (2006). *E-learning: Concepts and practice*. London: Sage.
- Ikekinachi A.P. Misra, S., Assibong, P. A., Olu-Owolabi, E. F., Maskeliūnas, R., & Damasevicius, R.* (2019). *Artificial intelligence, smart classrooms and online education in the 21st century: Implications for human development*//*Journal of Cases on Information Technology*. Vol. 21. No. 3. P. 66–79.
- Jacobs J.A.* (2014). *In defense of disciplines: Interdisciplinarity and*

- specialization in the research university//Chicago: University of Chicago Press.
- Klein J. T.* (2021). *Beyond Interdisciplinarity: Boundary Work, Communication, and Collaboration*//Oxford University Press.
- Long D.* (2011). *Interdisciplinarity and the study of international relations*//International studies: Interdisciplinary approaches. Basingstoke: Palgrave Macmillan. P. 31–65.
- McCombs B.* (2010). *Learner-centered practices: Providing the context for positive learner development, motivation, and achievement*//Handbook of research on schools, schooling and human development. New York, London: Routledge. P. 78–92.
- McCrea F., Gay, R. K., & Bacon, R.* (2000). *Riding the big waves: A white paper on B2B e-learning industry*//San Francisco: Thomas Weisel Partners LLC.
- Miller R. C.* (1982). *Varieties of interdisciplinary approaches in the social sciences*//Issues in Integrative Studies. No. 1. P. 1–37.
- Miller R. C.* (2018). *International political economy: Contrasting world views*//London: Routledge.
- Miller R. C.* (2010). *Interdisciplinary: Its Meaning and Consequences*//The international studies encyclopedia. Vol. 6. P. 3900–3915. National Academy of Sciences, National Academy of Engineering, and Institute of Medicine. *Facilitating interdisciplinary research* (2005). Washington: The National Academies Press.
- Nortvig A. M., Petersen A. K., Balle S. H.* (2018). *A Literature Review of the Factors Influencing E-Learning and Blended Learning in Relation to Learning Outcome, Student Satisfaction and Engagement*//Electronic Journal of e-Learning. Vol. 16. No. 1. P. 46–55.
- Palvia S., Aeron P., Gupta P., Mahapatra D., Parida R., Rosner R., Sindhi S.* (2018). *Online education: Worldwide status, challenges, trends, and implications*//Journal of Global Information Technology Management. Vol. 21. No. 4. P. 233–241.
- Pushkina D. B.* (2020). *Liberal Arts and Science University and the Global Challenges of the 21st Century*//Vestnik Volgogradskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Seriya 4 (Istoriia, Regionovedenie, Mezhdunarodnye Otnosheniia). Vol. 25. No. 2.
- Sher A.* (2009). *Assessing the relationship of student-instructor and student-student interaction to student learning and satisfaction in web-based online learning environment*//Journal of Interactive Online Learning. Vol. 8. No. 2.
- Sun A., Chen X.* (2016). *Online education and its effective practice: A research review*//Journal of Information Technology Education: Research. Vol. 15. P. 157–190.
- Tallent-Runnels M. K., Thomas J. A., Lan W. Y., Cooper, S., Ahern, T. C., Shaw, S. M., & Liu, X.* (2006). *Teaching courses online: A review*

- of the research//Review of educational research. Vol. 76. No. 1. P. 93–135.
- Tarhini A., Hone K. S., Liu X.* (2013). Factors affecting students' acceptance of e-learning environments in developing countries: a structural equation modeling approach//International Journal of Information and Education Technology. Vol. 3. No. 1. P. 54–59.
- Urdu T. A., Weggen C. C.* (2000). Corporate e-learning: Exploring a new frontier. San Francisco: W. R. Hambrecht.
- Wallace R. M.* (2003). Online learning in higher education: A review of research on interactions among teachers and students//Education, Communication & Information. Vol. 3. No. 2. P. 241–280.
- Weimer M.* (2002). Learner-centered teaching: Five key changes to practice. San Francisco: Jossey-Bass.
-

THE ART OF TEACHING INTERDISCIPLINARY COURSES: COVID-19 EXPERIENCE

DARIA PUSHKINA (e-mail: d.pushkina@spbu.ru). Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

This article examines the development of an interdisciplinary approach in social sciences, its place in universities' curricula, and the art of teaching interdisciplinary courses. Along with that, the author makes an attempt to reconstruct the development of online education considering the COVID-19 pandemic and in comparison with offline teaching to introduce new methods and eLearning platforms that could master distance teaching. The author comes to the conclusion that interdisciplinary courses have complex structure, so the combination of offline and online formats for them could be the optimal solution. However, this requires mastery in the art of teaching.

KEYWORDS: interdisciplinary, cross-disciplinary courses, distant learning, eLearning platforms, learning management systems.

Антиутопия как несветлое будущее взаимоотношений человечества и искусственного интеллекта

Павел Лукичѳв, Сабина Кузекова

Лукичѳв Павел Михайлович (e-mail: loukitchev20@mail.ru), доктор экономических наук, профессор Балтийского государственного технического университета «ВОЕНМЕХ» им. Д. Ф. Устинова, профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург (Санкт-Петербург, Россия).

Кузекова Сабина Алмасовна (e-mail: kuzekova.sabin@yandex.ru), независимый исследователь.

Авторы исследуют взаимосвязь между экономикой и искусством в процессе обучения студентов университетов. В статье предлагается использование жанра антиутопии в форме кейса по мультфильму «ВАЛЛ-И». Оно позволяет вызвать заинтересованность студентов в обсуждении применения в будущем искусственного интеллекта, роботов, их взаимоотношений с людьми на основе систем 1 и 2 (по Д. Канеману). Выявляется антиутопичность бесконечного повышения эффективности экономики и опасных для общества и, в частности, для экологии последствий. Отвлечение от текущих событий позволяет увидеть тренды развития экономики по-новому, создавая и социальные, и эмоциональные мотивы выполнения заданий, а магия искусства от создателей «ВАЛЛ-И» делает это наглядным.

Ключевые слова: антиутопия, активные методы обучения, искусственный интеллект, экология, Д. Канеман.

Введение

Утопия — отражение представления людей о счастье. Она изображает собой мечту, к которой хотели бы прийти люди. Утопия соответствует их уровню представлений о том, почему счастье невозможно сейчас. Антиутопия воплощает их страхи перед возможным будущим. В основе нашей статьи лежит опыт проведения в течение ряда лет занятий со студентами по обсуждению антиутопии. Базой для обсуждения служит мультфильм, который каждый из студентов смотрел в детстве, но предлагаемые авторами вопросы заставляют учащихся пересмотреть его взрослыми глазами. Учебные курсы, в которых может быть использован кейс, — «Макроэкономика», «Поведенческая экономика», «Макроэкономическое планирование и прогнозирование». Рассматриваемые темы — «Искусственный интеллект и экология». Название кейса «Принятие решений: Искусственный интеллект, мы и экология» (по мотивам мультфильма ВАЛЛ-И).

Постановка проблемы

Люди надеются, что использование искусственного интеллекта и роботов позволит им увеличить число решений, принимаемых системой №2 и уменьшить число решений, принимаемых системой №1. Напомним, что, по Д. Канеману (Канеман 2014), система №1 обрабатывает всю входящую информацию параллельными потоками, без усилий, на основе ассоциаций. Эта система предназначена для быстрых, автоматических, интуитивных решений в обход размышлений. Система №2 — медлительная, работает шаг за шагом и затрачивает много энергии, зато гиб-

кая. С ее помощью мы принимаем обдуманное решение.

Тем самым люди пытаются достичь двух экономических целей: 1) снизить количество своих нерациональных решений; 2) уменьшить энергозатраты, которые несет использование системы №2. Роботы и искусственный интеллект помогают человеку в его жизни, облегчая условия существования, снимая необходимость постоянно вмешиваться в производство, решая за него сложные проблемы, например экологические. Какими в ближайшем будущем должны быть взаимоотношения роботов и человека, как будет меняться роль людей в экономике, да и в жизни в целом? В университетском преподавании важно опираться и на вопросы программы, и на то, что интересно студентам (Лызь, Лабынцева 2022). Перед обсуждением кейса можно порекомендовать студентам посмотреть репортажи о выставке роботов, например CES2022, которые подтвердят растущие возможности эффективного использования искусственного интеллекта и роботов для нужд человечества. Современное общество с помощью искусства, прежде всего, фильмов и мультфильмов («Роботы», «Астробой», «Железяки», «Следующее поколение»), формирует картину благостных взаимоотношений между людьми и роботами. Между тем растущее использование искусственного интеллекта влечет за собой много новых проблем (Лукичев, Чекмарев 2022). Обсуждение студентами в рамках нашего кейса таких вопросов: В чем вы конкретно видите в мультфильме преимущества и недостатки общения людей будущего с искусственным интеллектом (машинами)? Каким образом машины (искусственный интеллект) захватили власть над человеком, почему это стало возможно? Проведите аналогию между системой №1 (умом # 1 или рептильным умом) и ситуацией на космическом корабле. Почему люди в мульт-

фильме «ВАЛЛ-И» так стремились вернуться на Землю, ведь по всем стандартам у них все было?

Дискуссии на основе этих и других вопросов кейса позволяют студентам переосмыслить свое отношение к продвижению искусственного интеллекта в нашу реальность, а магия искусства (от) создателей мультфильма «ВАЛЛ-И» делает это наглядным.

Почему именно «ВАЛЛ-И»? Как в театре режиссер выбирает пьесу Шекспира или Чехова, созвучную времени, так и мы старались найти сюжет (тему), близкий и понятный нашим студентам. Жанр антиутопии созвучен сегодняшнему дню, тем технологическим изменениям, которые происходят в экономике. При объявлении задания видно, как «загораются» глаза студентов, как им интересно.

Обратная реакция (примеры ответов студентов и слушателей МВА)

К сожалению, многие семинары носят рутинный характер и часто не затрагивают интересов всех участников группы. Неслучайно в российской педагогической литературе отмечается, что для того, чтобы стимулировать у молодого поколения студентов интерес к будущей профессии, нужно и дальше идти по пути повышения привлекательности процесса обучения (Бородина 2022), что для студентов поколения Z ценность образования должна выдерживать серьезную конкуренцию с другими значимыми для молодых людей ценностями (Барлас 2018) и поэтому следует чаще применять активные методы обучения.

Использование предлагаемой нами формы позволяет преодолеть дистанцию между студентом и пре-

подавателем, создать творческую атмосферу. Преподавателю важно обеспечивать эмоциональную привлекательность заданий для студентов. Студенты пересматривают «взрослыми» глазами любимый в детстве мультфильм. Это позволяет им взглянуть иначе на взаимоотношения человека и искусственно-го интеллекта, на взаимосвязь экономики и охраны окружающей среды. Здесь нет привычных для экономических дискуссий таблиц, графиков и трендов. Приближение к искусству вводит *эмоциональную составляющую* в экономику. Давайте посмотрим на примеры ответов студентов.

В чем вы увидели ценность этого мультфильма?

Сюжет мультфильма заставляет нас задуматься о рациональном потреблении товаров и услуг. Благодаря «ВАЛЛ-И» мы можем увидеть возможный результат проникновения искусственно-го интеллекта во все сферы общественной жизни. Анимационная картина «ВАЛЛ-И» дает нам еще один повод задуматься о том, что человек и человечность в современном мире далеко не равноценные понятия. Главная ценность анимационной картины «ВАЛЛ-И» в том, что этот мультфильм открывает нам глаза на реальное положение дел в нашей жизни, заставляет размышлять, а не бездумно потреблять.

Какие выводы по мультфильму «ВАЛЛ-И» вы сделали для себя?

Человечеству необходимо задуматься о последствиях своей жизнедеятельности, принять ответственность за негативные результаты своих поступков и приложить все возможные усилия по охране и защите окружающей среды. Современный человек не должен слепо полагаться на навязываемую ему со стороны модель поведения. В век современных технологий человек

не должен останавливаться лишь на удовлетворении своих физиологических потребностей, забывая про развитие духовное. Человек должен сохранить контроль над быстро развивающимися технологиями. Современные люди живут ложными ценностями, которые на самом деле так мало значат в жизни человека, если люди смогут поставить любовь (не только к человеку, но и к работе, творчеству, окружающей нас природе) выше всего, то никакая катастрофа не случится.

Аналогия между системой №1 и ситуацией на космическом корабле. Каким образом система №2 влияет на мироощущение на корабле?

Применим теорию Канемана к вымышленной ситуации на космическом корабле «Аксиома». Окружающая обстановка, созданная на корабле, сама располагала к использованию людьми Системы №1. У человечества на данном корабле не было никаких проблем. Они постоянно находились в хорошем настроении, потому что роботы делали все необходимое для этого. Фактически именно роботы здесь являлись носителями Системы №2, потому что они принимали все решения и совершали логические операции. Однако вместе с сильными отрицательными эмоциями люди не испытывали и сильные положительные. Если человек расстроен или чувствует себя неловко, то связь с интуицией, а значит, и с Системой №1, прерывается. Собственно, это происходит, когда на корабле появляется ВАЛЛ-И и нарушает его привычную жизнь. Автоматика выходит из строя, людей буквально «выбрасывает» в реальность, и в их головах активируется Система №2. Наглядно продемонстрировано, что обе системы даны человеку с рождения, и даже если он никогда не использовал одну из них, в случае необходимости она включится достаточно быстро. Так капитан Маккрей, родившийся и вы-

росший на «Аксиоме», проведя всю жизнь в бездействии, смог принять решение не подчиниться системе и поместить растение в нанодетектор, а затем проявил смекалку, когда заманил автопилот к себе в кабину и прыгнул на него, чтобы тот доставил его к панели управления.

Из ответа видно, как смешение художественных образов, психологии и экономики порождает новое знание. Как писал поэт Игорь Северянин: «Бранили за смешенье стилей, / Хотя в смешенье-то и стиль». Далее приведем пример ответа слушателей программы МВА.

Каким образом машины (искусственный интеллект) захватили власть над человеком? Почему это стало возможно?

Сюжет мультфильма оказывается насмешкой над культурой массового потребления, уверенностью и преданностью технологиям. Человечество добровольно отдает свободу в «металлические» руки. Автономия поменяна на автоматизацию. Мир будущего превратился в коммерческий конвейер, который целиком контролируется корпорацией *Vu' n Large*. Та же компания превратила планету в свалку. В новом мире стерто любое проявление индивидуальности. Выбор не имеет решающего значения, разве что смена цвета комбинезона. Критическое мышление — пережиток прошлого. Произошло превращение человека в инфантильного, немощного ребенка. Мысль: контролируй тех, кого приручил, иначе сам станешь жертвой. Людям будущего, предложить нечего — роботы стали умнее, сильнее, эмоциональнее и остроумнее. Зло в мультфильме — это целая машинная система (организация), управляющая космическим кораблем, где человечество погибает, где существуют жесткие правила, которые снижают риск протеста, и реклама берет верх над разумом человека.

Заключение

Использование искусства на занятиях экономическими предметами, использование художественного Видения, когда мы смотрим на сегодняшнюю реальность из будущего, как в антиутопии «ВАЛЛ-И», позволяет отвлечься от текущих событий и оценить тренды развития экономики по-новому. Обсуждение взаимоотношений людей и искусственного интеллекта в будущем позволяет создать для студентов и социальные, и эмоциональные мотивы выполнения заданий. Бакалаврам, магистрантам и слушателям программы МВА интересно как готовить задание, так и обсуждать кейс на занятии. Что любопытно: нет одинаковых ответов, как это часто бывает в кейсах. Каждая подгруппа отвечает по-своему. Если ответы, касающиеся окружающей среды, защиты природы идут примерно в одном направлении, то анализ взаимоотношений между людьми и искусственным интеллектом гораздо разнообразнее. Часто завязываются дискуссии о совместной работе, о конкуренции на рабочем месте между будущими выпускниками и искусственным интеллектом.

Дискуссии на основе этих и других вопросов кейса позволяют студентам переосмыслить свое отношение к продвижению искусственного интеллекта в нашу реальность, а магия искусства (от) создателей мультфильма «ВАЛЛ-И» делает это наглядным.

Преподаватели часто говорят со студентами (объясняют студентам) языком учебников, далеким от реальной жизни, от непосредственного понимания слушателями (Лукичёв 2020). Студенты стараются механически запоминать услышанное и показанное лектором, не особо (вдаваясь) прочувствовав смысл услышанного. Использование художественных образов, знакомых студентам с детства, помогает преодолеть

барьер формальности между преподавателем и студентами, сделать учебный материал более «своим», более запоминающимся. Например, такие герои, как Ёжик (мультфильм «Ёжик в тумане»), робот VALL-E, Нюша из мультфильма «Мисс Вселенная» («Смешарики»), помогают «очеловечить» занятия. Наше бессознательное (психология) понимает образы, «картинки», а не слова.

Когда студенты читают текст учебного пособия, то слова на последующих страницах часто «сливаются» между собой, заслоняя общий смысл темы. Преодоление монотонности учебного процесса, усиление интерактивности занятий, повышение вовлеченности студентов являются важнейшими задачами улучшения качества высшего образования. Преподавателю необходимо, по нашему мнению, в каждой учебной теме найти эмоционально привлекательные задания (вопросы) для студентов.

Применение искусства на занятиях экономическими предметами не замыкается использованием только мультфильма «ВАЛЛ-И» в наших экономических курсах. В наших планах — создание кейса-Антиутопии по фильму «Аватар». Мы не успели реализовать этот замысел в текущем учебном году. Теперь в связи с выходом второй части «Аватара» наш кейс скорректируется.

Литература и источники

- Барлас Т. В.* (2018). Поколение Z: проблемы диалога в системе «преподаватель-студент» // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Образование и педагогические науки. № 6 (814). С. 178–184.
- Бородина Т. Ю.* (2022). Поведенческие особенности цифрового поколения как фактор влияния на образовательный процесс (на примере обучения иностранному языку в Московском го-

сударственном техническом университете имени Н. Э. Баумана) // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. №1 (34). С. 128–134.

Канеман Д. (2014). *Думай медленно... Решай быстро*. М.: АСТ.

Лукичев П. М. (2020). Экономика высшего образования России: перспективы развития и улучшения // Вестник Удмуртского университета. Сер. «Экономика и право». Т. 30. № 2. С. 216–221.

Лукичев П. М., Чекмарев О. П. (2022). Экономика искусственного интеллекта и концепция «Принципал – Агент» // Вопросы инновационной экономики. Т. 12. № 2. С. 1069–1082.

Лызь Н. А., Лыбница И. С. (2022). Цифровое поколение: трудности студентов и пути их преодоления // Педагогика. Т. 86. С. 86–94.

DYSTOPIA AS A BLEAK FUTURE OF THE RELATIONSHIP BETWEEN HUMANITY AND ARTIFICIAL INTELLIGENCE

PAVEL LUKICHEV, SABINA KUZKOVA (Corresponding author: Pavel Lukichev, loukichev20@mail.ru). Baltic State Technical University «VOENMEH» named D.F. Ustinov, National Research University Higher School of Economics – Saint-Petersburg (Saint-Petersburg, Russia).

The authors explore the relationship between economics and art in the process of teaching university students. The article proposes the use of the dystopia genre in the form of a case based on the cartoon «WALL-E». It allows you to arouse students' interest in discussing the future use of artificial intelligence, robots, their relationship with people based on systems 1 and 2 (according to D. Kahneman). The anti-utopian nature of the endless increase in the efficiency of the economy and dangerous consequences for society, and, in particular, for the environment, is revealed. A distraction from current events allows you to see the trends in the development of the economy in a new way, creating both social and emotional motives for completing tasks, and the magic of art from the creators of WALL-E makes this clear.

KEYWORDS: dystopia, active learning methods, artificial intelligence, ecology, D. Kahneman.

Научное издание

ЭКОНОМИКА VS ИСКУССТВО
АЛЬМАНАХ ЦЕНТРА
ЭКОНОМИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Главный редактор издательства ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ
Научный редактор издательства АРТЕМ СМИРНОВ
Выпускающий редактор ЕЛЕНА ПОПОВА
Корректор ОЛЬГА ЧЕРКАСОВА
Обложка и верстка СЕРГЕЙ ЗИНОВЬЕВ

Издательство Института Гайдара
125009, Москва, Газетный пер., д. 3-5, стр. 1



Подписано в печать 05.12.2023.
Тираж 200 экз. Формат 84×108/32
Отпечатано в филиале «Чеховский печатный двор»
ОАО «Первая образцовая типография»
www.chpd.ru. Факс (496) 726-54-10, (495) 988-63-87
142300, Московская обл., г. Чехов,
ул. Полиграфистов, 1

Издательская серия
НОВОЕ ЭКОНОМИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ

Совместный проект
Центра экономической культуры
и Института экономической политики
им. Е. Т. Гайдара

Современное знание об экономике остро нуждается в новых подходах и нетривиальной постановке вопросов. Дело даже не столько в критическом переосмыслении основного течения экономической мысли, сколько в представлении значимых альтернатив, которые могли бы реально обогатить мыслительный горизонт и методологический арсенал специалистов, занимающихся изучением экономики.

В особенности это справедливо для тех областей, где экономическая логика встроена в исторический, социальный, политический и культурный контексты. Очевидно, что здесь невозможно игнорировать работы специалистов в области истории, философии, психологии, социологии, антропологии, культурологии и других наук. Экономика достойна того, чтобы к ней не подходили с уже готовой, единственно верной методологией, но исследовали ее предметную область, применяя самые разнообразные, подчас неожиданные, подходы. Герменевтика экономической науки, психоаналитическое и антропологическое толкование экономических процессов, критико-идеологический анализ экономической картины мира, акцент на риторике экономических объяснений и выявление теологических истоков современной экономической парадигмы — вот лишь некоторые из сюжетов, внимание к которым хотелось бы привлечь в рамках данного издательского проекта. В перспективе это должно вывести экономическое мышление на качественно новый уровень, а также послужить импульсом к превращению экономической науки в подлинно гуманитарную дисциплину.

В серии
НОВОЕ ЭКОНОМИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ
вышли:

- КЛАМЕР А. Странная наука экономика: приглашение к разговору
- МАККЛОСКИ Д. Риторика экономической науки
- КОУЗ Р. Очерки об экономической науке и экономистах
- БЁГЕЛЬСДЕЙК Ш., МАСЕЛАНД Р. Культура в экономической науке. История, методологические рассуждения и области практического применения в современности
- ДЖЕНОВЕЗИ А. Лекции о торговле, или О гражданской экономике
- МИНСКИ Х. Стабилизируя нестабильную экономику
- МАККЛОСКИ Д. Буржуазные добродетели. Этика для века коммерции
- ЛИОТАР Ж.-Ф. Либидинальная экономика
- АГАМБЕН ДЖ. Царство и Слава. К теологической генеалогии экономики и управления
- АГАМБЕН ДЖ. Высочайшая бедность. Монашеские правила и форма
- АВТОНОМОВ В. В поисках человека: очерки по истории и методологии экономической науки
- БАНЕРДЖИ А. и Э. ДЮФЛО. Экономическая наука в тяжелые времена: продуманные решения самых важных проблем современности
- БАНЕРДЖИ А. и Э. ДЮФЛО. Экономика бедных. Радикальное переосмысление способов преодоления мировой бедности
- КАПРА Ф. и У. МАТТЕИ. Экология права. На пути к правовой системе в гармонии с природой и обществом
- БОЛТАНСКИ Л. и А. ЭСКЕРРЕ. Обогащение. Критика товара

Политическая экономия Н. И. Зибера. Антология
Струве П. Б. Хозяйство и цена
Фогль Й. Расчет и страсть. Поэтика экономическо-
го человека.

Агамбен Дж. Orus Dei. Археология службы

Клоссовски П. Живой монетой

Кулаев М. Профсоюзы, рабочие движения и гегемония в современной России

Кнапп Г. Ф. Государственная теория денег

Расков Д. Е. Риторика институционализма

Кантильон Р. Опыт о природе коммерции: общие вопросы

Готовится к изданию:

Деррида Ж. Дать время: фальшивая монета

Уден-Бастид К., Стейнер Ф. Расчет и мораль.

Издержки рабства и цена освобождения (XVIII–
XIX век)

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИНСТИТУТА
ГАЙДАРА
Спрашивайте
в книжных магазинах

МОСКВА

Академия, просп. Вернадского, 82, (499) 270-29-78

Москва, ул. Тверская, 8, стр. 1, (495) 629-64-83,
797-87-17

Библио-глобус, ул. Мясницкая, 6/3, стр. 1,
(495) 781-19-00

Фаланстер, М. Гнездниковский пер., 12/27, стр. 3,
(495) 629-88-21, 504-47-95 falanster@mail.ru

Фаланстер на Винзаводе, 4-й Сыромятнический пер., 1,
стр. 6, (495) 926-30-42

Книжный клуб 36,6, ул. Бакунинская, 71, стр. 10,
(495) 926-45-44

Циолковский, ул. Б. Молчановка, 18, (495) 691-51-16,
691-56-28

У Кентавра, книжная лавка, ИОЦ «Гуманитарная
книга», ул. Чайанова, 15 (РГГУ), (499) 973-43-01

Ходасевич, ул. Покровка, 6, +7-965-179-34-98

Гараж, павильон Центра .Гараж., Пионерский пруд,
Парк Горького, (495) 645-05-21

Сеть Читай-Город (Новый книжный), (495) 937-85-81,
177-22-11

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Санкт-Петербургский дом книги, Невский просп., 28
(дом Зингера), (812) 448-23-55

Подписные издания, Литейный просп., 57,
(812) 273-50-53

Порядок слов, наб. р. Фонтанки, 15, (812) 310-50-36

Все свободны, ул. Некрасова, 23, +7-911-977-40-47

Книги издательства можно приобрести
в сетевых книжных магазинах в Москве,
Санкт-Петербурге и других городах
(о наличии книг в вашем городе можно узнать
на сайте магазина)

Буквоед

Книжный лабиринт

Новый книжный

Читай-Город

Семафор

Медленные книги

Доставку по всей России осуществляет
интернет-магазин **Wildberries**

Доставку по всему миру осуществляет
интернет-магазин **Ozon**



Институт экономической политики имени Егора Тимуровича Гайдара — крупнейший российский научно-исследовательский и учебно-методический центр.

Институт экономической политики был учрежден Академией народного хозяйства в 1990 году. С 1992 по 2009 год был известен как Институт экономики переходного периода, бессменным руководителем которого был Е. Т. Гайдар.

В 2010 году по инициативе коллектива в соответствии с Указом Президента РФ от 14 мая 2010 г. № 601 институт вернулся к исходному наименованию, и ему было присвоено имя Е. Т. Гайдара.

Издательство Института Гайдара основано в 2010 году. Задачей издательства является публикация отечественных и зарубежных исследований в области экономических, социальных и гуманитарных наук, трудов классиков и современников.

